Douglas Bohórquez Rincón

ESCRITURA, MEMORIA Y UTOPIA EN ENRIQUE BERNARDO NUÑEZ

Ediciones La Casa de Bello

Colección Zona Tórrida

DOUGLAS BOHORQUEZ RINCON

Escritura, Memoria y Utopía en Enrique Bernardo Núñez

Ediciones La Casa de Bello

Colección Zona Tórrida

Letras Universitarias

Mercedes a Luneta
Caracas, 1010

ISBN: 980-214-055-4

Impreso en Caracas (Venezuela)
en los Talleres de Anauco Ediciones, C. A.

A María Auxiliadora y Gabriel Elías,
en la reinvención de la costumbre.

A soeur María Nelly Bohórquez.

Cubagua vuelve a ser virgínea, pura. Tres veleros van en dirección a Paria, a Cariaco, a la tierra en flor. Las velas son rojas. Roja es la mancha que se extiende sobre Araya. Se distingue la línea de costa firme, serranías cubiertas de bruma. En los cabos orlados de perlas y rosas hay un vuelo de alcotanes... El día se levanta del mar y enciende las costas con un gran temblor de oro.

ENRIQUE BERNARDO NÚÑEZ. *Cubagua.*

INTRODUCCION

Comenzaré por señalar que, en cierta medida, Enrique Bernardo Núñez no existe, que este Enrique Bernardo Núñez que propongo en este estudio es, en algún modo, una invención de mis palabras, de estos papeles. La crítica es también una escritura. Nuestra crítica no ha inventado aún sus autores, su tradición, sus lectores. Núñez es uno de estos escritores fundamentales que habría que conocer, que leer en su relación amorosa pero también conflictiva con la lengua y con la tradición literaria y cultural de nuestro país.

Este Enrique Bernardo Núñez será pues, desde una cierta perspectiva, mi creación: este otro ser de ficción, un tanto inabarcable, ilimitado, intenso y profundo, que intentaré reconstruir a través de la lectura de su obra. Un ser otro y en cierto modo particular, en la medida en que la ficción nos inventa siempre una extrañeza, un sentimiento de diferencia y de otredad con respecto a esa conciencia o dolor de los límites que nos asedia constantemente.

El escritor que leeré a través de esta investigación no ha podido ser para mí sino una pasión: un hombre que más allá de su pobre o a veces rica cotidianidad se levanta espléndido en su imaginación. Un hombre hecho de palabras, entregado a la difícil y desigual lucha con sus fantasmas, con sus demonios, a la batalla con lo imaginario, con esa pasión que es también Venezuela, Latinoamérica, el mundo. Entregado a ese deseo y desarraigo que es la literatura, a esa patria "tan bella y tan lejana" de todo escritor que es el arte, el lenguaje en función artística.

Porque el trabajo del novelista consiste en buena medida en esa destrucción y recomposición permanente de su imagen, de su persona, a través de la destrucción y recomposición de un lenguaje que nos entrega sólo un sujeto en dispersión, fragmentado y oblicuo. Cada página, cada capítulo de la obra de

Núñez es esta batalla en el terreno de una multiplicidad a la que el escritor quiere darle forma inédita, estética, arrancarle un destello de perfección, un rostro de escritura.

Pero este Enrique Bernardo Núñez será particular, limitado e inabarcable pues será el escritor que yo pueda ver, leer, el de mi *mirada*. Y tengo por ahora, cuando comienzo a escribir sobre su obra, la profunda intuición, la casi certeza, de que no lo alcanzaré, de que no lo veré todo en su horizonte, de que apenas podré vislumbrarlo, más acá siempre de su grandeza, de su resplandor de gran escritor, de gran profeta de la palabra y de la forma.

Porque para mí su obra es ante todo la fascinación de una forma, de una organización secreta y original de las palabras, del discurso narrativo. Original en esa incesante y atormentada búsqueda de una *respiración verbal* propia, única, en el espacio intertextual de una literatura, de una narrativa como la venezolana, asfixiada, en el momento en que se publican sus textos más importantes (*Cubagua,* 1931 y *La Galera de Tiberio,* 1938) por la monotonía y repetición de un mismo paisaje y discurso (costumbrista, criollista) estrechamente localista.

Original también por esa obsesión de los orígenes que atraviesa su obra, de ese tiempo y espacios primordiales (cronotopo) en los que se funde nuestra cultura, cuando comenzamos a ser palabra, verbo, cultura. En este sentido se puede hablar de la originalidad de Enrique Bernardo Núñez: un nuevo espacio literario, una *escritura,* un nuevo horizonte y expectativa de la forma novelesca en el contexto de nuestra literatura.

Pero un texto como *Cubagua,* desde la perspectiva de mis deseos (inusitado, por cierto que el crítico tenga deseos) me seduce porque es uno de esos bellos libros que me hubiera gustado escribir. La escritura de esos extraordinarios libros tienen un efecto provocador, remueven alguna enfermedad interior, siempre oculta, quizás esa bella y extraña envidia que estimula la pasión literaria.

Sentimiento este que se comprende si se observa que detrás de la ficción y de la escritura de Enrique Bernardo Núñez nos dibujamos como ese lector-corrector que se desprendiera de uno de sus sueños, destinados a re-escribir, a enfatizar el brillo de alguna imagen, de una forma.

En el afán de corrección y de perfección de este novelista se mueve ese profundo espíritu de insatisfacción y de búsqueda

de un nuevo discurso para la novela. Conquistar por el trabajo, por el oficio, el territorio de lo no-dicho. Desde esta perspectiva *Cubagua* y *La Galera de Tiberio,* son esas nuevas proposiciones, nuevos territorios abiertos a la exploración. Utopía de la forma, estos textos son toda una empresa literaria entregada al implacable lector-escritor-corrector, al demonio del futuro.

Porque es el latido de un continente en formación lo que en la escritura de Enrique Bernardo Núñez, escuchamos. El latido y el pulso de un continente que busca su identidad a través de la conquista de un nuevo discurso literario, en la escritura de novelistas acuciados por extrañas voces de la tierra, interrogados por un pasado, por un futuro, por un tiempo constantemente asolado pero siempre enamorado de la utopía.

Así, con *Cubagua* nos encontramos por primera vez en la narrativa venezolana con una novela poética que introduce un diseño audaz en el tratamiento de la forma. Su renovación va a consistir en gran parte en la indagación poética del mito y del paisaje, en la exploración de las posibilidades líricas del mito. *Cubagua* poetiza el género novelístico, proponiendo para la novela venezolana una *escritura* de un extraño fulgor estético.

Frente a la pesada y agobiante tradición de un realismo monológico, que no busca o interroga nuevas posibilidades de producción, frente al romanticismo folletinesco que aún permanecía y al modernismo decadentista, Núñez propondrá una narrativa abierta al juego del lenguaje, una narrativa interrogante de la Historia, buscadora en los géneros menores de la crónica, del periodismo y dominadora del arte de la ironía, de la fina parodia, en relación crítica siempre con el orden oficial, con el status, con sus modelos lingüísticos e ideológicos.

Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) escribió mucho. Su obra publicada es, sin embargo, relativamente breve. Quedan aún algunos de sus trabajos de ficción y una cierta cantidad de artículos y ensayos no recogidos en libros, dispersos en periódicos y viejas revistas. Una tarea importante que no se ha realizado es la de recopilar y estudiar este material, a veces de muy difícil acceso, incluso para quienes nos hemos propuesto estudiar su obra.

Hemos delimitado pues el "corpus", nuestro terreno crítico: estudiaremos sólo la obra de ficción y dentro de ésta haremos particular énfasis en el análisis de sus dos textos considerados capitales: *Cubagua* y *La Galera de Tiberio.* Apo-

varé la lectura de sus textos de ficción en algunos ensayos, crónicas, trabajos periodísticos o de índole histórica en la medida en que estos permitan o posibiliten una comprensión más amplia y completa de su producción específicamente literaria o artística.

RECONOCIMIENTO:

La consulta de fuentes bibliográficas y hemerográficas en bibliotecas de Caracas, así como la reproducción de textos y otros materiales teóricos fue posible gracias al financiamiento que para esta investigación otorgara el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes. La Fundación La Casa de Bello asume su publicación. Dejo constancia de mi agradecimiento.

1. LOS PRIMEROS LIBROS DE FICCION: DE *SOL INTERIOR* A *DESPUES DE AYACUCHO*. NOVELA E HISTORIA

Para 1920, año en que aparece *Después de Ayacucho,* la narrativa venezolana no vive su mejor momento. Nuestra novelística, que había nacido estrechamente ligada al idilio romántico o sentimental, al periodismo, al artículo de costumbres, al ensayo histórico y/o sociológico, al retrato paisajístico y/o biográfico, no lograba desprenderse totalmente de estas formas o estructuras y alcanzar una autonomía de invención que la definiera en su propia modalidad de enunciación. A excepción de la producción modernista de Manuel Díaz Rodríguez en *Idolos Rotos* (1901) y *Sangre Patricia* (1902), novelas en las que el autor introduce nuevos elementos temáticos y de lenguaje, nuestros novelistas insisten en el mismo tratamiento criollista y romántico de sus asuntos (amorosos, históricos, sociales), en la misma reiteración de temas y de imágenes que otorgaban ya un aire de cansancio y de monotonía al panorama de nuestra prosa literaria de ficción, especialmente a la novela.

En este contexto de una novelística predominantemente realista, de un realismo que ha alcanzado en algunas obras (*Todo un pueblo* de Miguel E. Pardo, *El Hombre de Hierro,* 1907, de Rufino Blanco Fombona, *Vidas Oscuras,* 1916, de José R. Pocaterra) una importante dimensión de crítica social, aparece *Después de Ayacucho,* la segunda novela de Enrique Bernardo Núñez. Este antes ha publicado *Sol Interior* (1918), novela aún muy apegada al modelo retórico del modernismo, en la que no se visualiza una nueva propuesta estética.

Después de Ayacucho (1920), por el contrario, va a introducir nuevos elementos estructurales y sobre todo una nueva perspectiva en la consideración del hecho novelístico. Si por una parte se puede observar que el tema de la "historia nacional" había sido ampliamente abordado por nuestros novelis-

tas, por otra parte hay que señalar que *Después de Ayacucho* representa una nueva manera, otra posibilidad técnica y de lenguaje en la enunciación formal de este tópico.

De *Sol Interior* (1918) a *Después de Ayacucho* (1920), en lo que respecta a la evolución particular del escritor, se va a producir un cambio cualitativo y estructural fundamental que no ha sido analizado en profundidad por la crítica pero que genera la diferencia de *Después de Ayacucho* con respecto al contexto de la novelística coetánea: del idilio sentimental y un tanto bucólico de una obra de muy desigual estilo (*Sol Interior*) pasamos a la búsqueda de una escritura de la historia (en *Después de Ayacucho*) que se va a modelar sobre la conciencia crítica de los recursos inherentes, de los medios verbales propios al arte de novelar. En esto vemos una de las diferencias fundamentales de *Después de Ayacucho* con respecto a la gran masa de novelas históricas que le anteceden [1] o que le son más o menos contemporáneas.

La mayoría de estas novelas genéricamente consideradas "históricas" están intervenidas por la reflexión histórica y/o sociológica asfixiándose o frustrándose su propio desarrollo literario, como proyecto específicamente novelístico. En *Después de Ayacucho* hay la búsqueda de una forma literaria comprometida con la Historia, pero que se desea y se piensa, se busca, en su especificidad literaria, a partir de un trabajo estético, de una conciencia estética que problematiza la relación del escritor con la lengua.[2]

Con respecto a *Sol Interior* (1918) la crítica ha señalado en efecto graves deficiencias en cuanto a su concepción y realización estéticas. Así, observamos demasiado patente el tono

---

1 Para una información detallada sobre el desarrollo de la novela histórica y/o de tema nacional durante el siglo XIX, cf. Oswaldo Larrazábal Henríquez. *Historia crítica de la novela venezolana del siglo* XIX. Edición del Instituto de Investigaciones Literarias de la UCV y del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de esta Universidad. Caracas. 1980.

2 Enrique Bernardo Núñez, según Guillermo Sucre, "Fue un hombre estético en el sentido más amplio y primordial de la palabra. Frente a la palabra tuvo la fidelidad y la devoción del poeta. La palabra le era un arma sagrada. Comprendía por ello, que la palabra le había sido dada con un sentido, para realizar un destino y supo decirla sin componendas, sin mixtificaciones. No parece crearse una "aureola" de intelectual, sino, para revelar la verdad. Palabra y verdad se hicieron tan sinónimos en él que ya no entendía una sin la otra. Su ejercicio de escritor se llevó a cabo bajo ese signo. Escribir, pudo decir, le era un apostolado; pero nunca amó esas frases grandilocuentes" (Guillermo Sucre. "Un escritor más allá de la letra", en revista *Crónica de Caracas*. Nº 62, p. 441).

psicologista y sentimental, que serán superados luego a través de la temática histórica en *Después de Ayacucho* (1920), y especialmente a través de un ejercicio elegante y finamente irónico de la prosa de ficción. *Cubagua* y *La Galera de Tiberio* serán luego modelos de sobriedad, de integración de la poesía a la prosa, aportes en fin, definitivos, revolucionarios, a la praxis de la novela latinoamericana, aun antes de la emergencia de autores y obras claves en el llamado movimiento de la "nueva novela latinoamericana".

Sol Interior esboza, sin embargo, la firme y auténtica vocación narrativa y estética de un escritor que apenas abandona su adolescencia. Un escritor en plena juventud, aún pues, proclive al lirismo, a la retórica esteticista del modernismo. Núñez tiene sólo veintitrés años cuando publica este primer texto narrativo del cual él mismo, en su madurez, será el primero en señalar su inconsistencia, sus deficiencias.

Pero es importante anotar como *Sol Interior* ya en las "Palabras Liminares", suerte de introducción del autor, plantea lo que será una constante ética en la producción narrativa y ensayística de Núñez que de algún modo perfilará la originalidad de sus textos: su espíritu iconoclasta, escéptico, antidogmático y anti-academicista, cuestionador o crítico de los valores constituidos alrededor de "la pomposa consagración de la Academia".

En cuanto al diseño y la búsqueda que se proponen sus personajes, *Sol Interior* expresa afinidades, coincidencias, con el modelo narrativo de novelistas contemporáneos o relativamente cercanos en el tiempo como el Gallegos de Reinaldo Solar o el Gil Fortoul de Julián, personajes que dieron nombre a sus obras respectivamente. En el personaje Armando Ibáñez de Núñez (*Sol Interior*) como en Gallegos o en Gil Fortoul está la constante de la mirada introspectiva, de la angustia ante el destino de la patria, de la desazón e inquietud que causa la oposición entre lo espiritual y lo pragmático.[3]

---

[3] Larrazábal señala al respecto que "Podría decirse que una línea continua hilvana la actuación de muchos caracteres representativos en la novelística nacional de entonces. Es una línea que comienza en las inquietudes positivistas y que se manifiesta en forma de extremado sentimentalismo acompañado por una caracterización dubitativa entre el pesimismo y el panteísmo que les permite justificar la imperfección o la inacabable búsqueda de una identidad perdida en raíces ancestrales de muy difícil reestructuración. Núñez captó muy bien el espíritu de esa juventud y el análisis interpretativo que hace en Ibáñez es del todo coherente con el modo de actuación muchas

Sol Interior habrá de verse pues como una suerte de ejercicio narrativo que, como tal, resulta aún un tanto confuso en sus proposiciones estético-ideológicas y demasiado apegado al modelo retórico modernista.[4] Será a partir de *Después de Ayacucho* (1920) cuando Núñez logre esbozar e ir modelando su propuesta en torno a una escritura obsedida por eso que él llamó "el secreto de la tierra", la pasión por descubrir nuestra esencia espiritual, colectiva a través de nuestros mitos, nuestra historia, nuestros sueños y quimeras, nuestras crónicas y leyendas y también, a través de estos elementos desentrañar las relaciones de poder que constriñen nuestro desarrollo autónomo.

A partir de *Después de Ayacucho* Núñez irá desarrollando, madurando, todo un proyecto narrativo, una búsqueda estético-literaria que será toda una utopía de la forma y de la cultura latinoamericana. Pero *Después de Ayacucho* no es Historia que se pretexta en lenguaje, en ficción, significa por el contrario, la búsqueda, la invención de un lenguaje, de una *escritura* ficcional que se alimenta de la Historia sin reducirse a ella, sin ni siquiera intentar explicarla o aclararla.

En este sentido creemos que *Después de Ayacucho* debe ser inserta e interpretada en el contexto de la producción total de Núñez, a la luz de la cual aparece como una de las primeras aproximaciones o asedios a ese difícil proceso de su práctica como novelista, de su búsqueda de un nuevo lenguaje para la novela venezolana.

Pero apenas la crítica más reciente ha comenzado a indagar y a valorar objetivamente este proceso de una escritura que comienza a ser reconsiderada, atentamente observada, por las más jóvenes promociones de escritores.[5]

---

veces manifestado por diferentes y valiosos novelistas de la época y del país" (Oswaldo Larrazábal H. Prólogo a Enrique Bernardo Núñez. *Novelas y Ensayos,* Edición Biblioteca Ayacucho, p. XIII).

4 Es interesante la anotación crítica de Orlando Araujo en el sentido de la relación intertextual entre *Sol interior* y la obra poética de José Antonio Ramos Sucre: "el afán de universalidad (Dante, Petrarca y Goethe contra Shopenhauer y Nietzsche) con que desarrolla y siente el tema y la calidad de algunos trozos de evocación solitaria, casi elegíacos, vinculan la prosa de este libro con la de José A. Ramos Sucre" Orlando Araujo. *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez,* p. 40).

5 Osorio señala: "En 1920 Enrique Bernardo Núñez publica su novela *Después de Ayacucho* que si bien no tiene la audacia renovadora y ruptural que alcanzó más tarde con *Cubagua* (1931) puede ser considerada como un hito en la ruptura con el abigarrado descriptivismo ambiental con que solían adquirir patente de "estilistas", los narradores de aquel entonces". (Nelson Osorio. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela.* [Antecedentes y Documentos], p. 135).

Desde el punto de vista de su estructuración *Después de Ayacucho* desplaza y limita la intervención del narrador (moralizante, explicativa, en la novela criollista) para privilegiar la elaboración propiamente narrativa. Se trata de configurar un discurso narrativo que va a ceder un lugar fundamental a la actuación del personaje como anti-héroe.[6]

Después de Ayacucho es en buena medida la historia de una cobardía. Es la Historia que por primera vez un novelista venezolano comienza a ver desde su lado no heroico, desde ese "pequeño ser" que es Miguel Franco, que inicia ya la presencia del anti-héroe en nuestra novelística, en la medida en que los elementos negativos van a intervenir también en la psicología y actuación de los personajes. *Después de Ayacucho* desde el ángulo del anti-heroísmo es una *Venezuela Heroica* desmitificada, vista desde ese miedo de Miguel Franco que la hace más humana acercándola a la pequeña historia y por esta vía, a lo verosímil-novelesco.

Se escribe así por primera vez para la novela en Venezuela la ficción de una Historia que ha dejado de ser totalmente positiva, gloriosa ("la gloria de nuestros antepasados") para asumir la degradación misma a través de las peripecias de este Miguel Franco y adquirir a ratos rasgos de historia picaresca y ribetes, incluso, de cierta comicidad. Así, desde el llamado "Libro I" de la novela, capítulo I ("Encuéntrase por primera vez a Miguel Franco, héroe de esta historia") el tono y el estilo de la escritura nos recuerdan las antiguas novelas de caballería en una suerte de confrontación paródica con el sentido de nobleza, de refinamiento que aquellas implicaban.

> Hermana de estirpe morena, ingenua y sensual, hijo tuyo es el héroe de esta historia. Tú le amamantaste en el seno de tus montañas ubérrimas, donde fue pastor y labriego; en ellas probó del vino que acendran tus cañas, comió del pan dorado en el regazo de tus bohíos, adquirió fuerzas y aprendió a tirar la soga, a blandir las armas, a ser astuto en el acecho y esforzado en la aventura de recio cabalgar.
>
> (*Después de Ayacucho*, p. 11).

---

6 Según Lasarte estaríamos en presencia de "la primera novela venezolana dedicada a la construcción del anti-héroe. Personajes que pudieran obligarnos a matizar esta opinión como Antonio Rodríguez o Ignacio Montenegro, muestran en el presente una imagen que desdice de su pasado glorioso o mueren demasiado pronto" (Francisco J. Lasarte. "Notas para una relectura de *Después de Ayacucho*". Intervención en el CELARG. Octubre 1984). Edición mimeografiada.

Se trata de unos rasgos de nobleza, y de refinamiento exagerados a un grado tal que lo que nos describe o se nos narra se torna inverosímil. Se impregna así al relato un tono de parodia y de ligera comicidad que se acentúan por el contraste con la presencia, con la descripción física del personaje en cuestión: "Miguel Franco, el hijo de Rosa, a quien llamaban "Cara Brava" tal vez no por serlo mucho sino a causa de sus ojos tuertos y cuerpo jiboso, bajaba de la montaña" (*Después de Ayacucho,* p. 12).

Después de Ayacucho se confronta a través de la parodia y de la ironía, a la Historia y a la producción novelística anterior y contemporánea a Núñez, para entregarnos otra versión de la novela y otra versión de la Historia. El texto en cuestión remodela la tradición de una narrativa magnificadora de la Historia para proponer un lenguaje narrativo crítico, de una crítica fundada en un ligero humor satírico, irónico, paródico.[7] *Después de Ayacucho,* aun cuando utiliza imágenes y recursos propios de novelas modernistas y criollistas como *Peonía, En este País, Idolos Rotos,* por sólo mencionar algunas, generalmente lo hace en un *contexto* paródico que supone el distanciamiento crítico, la toma de conciencia de lo que ha sido el desgaste de estas escuelas (criollismo, modernismo), de sus formas retóricas.

> Miguel llegó al potrero. Y no bien hubo traspuesto la empalizada, *volvióse rubio el campo.* —. . . En un rincón *se desangraba un Cristo,* enmarcado en un retablo de labores churriguerescas, quemadas y deslucidas. (*Después de Ayacucho,* p. 12 y 14). (Subrayados míos).

De esta manera Núñez nos ofrece en *Después de Ayacucho* una nueva visión del realismo histórico en Venezuela, una visión que no excluye el humor, la sátira, la crítica paródica,

---

7 Rodríguez Vicchini señala que la reescritura paródica no respeta las fronteras entre el discurso literario y el discurso histórico: "Todo lo contrario, los confunde deliberadamente, entrecruzando y haciendo circular los modelos parodiados en sus múltiples y agotadas variantes. Empiezan a borrarse las líneas divisorias, la de la oposición discurso histórico y discurso poético, así como la de otras oposiciones, cuyos términos hacen estallar las esferas de significación de la oposición inicial. Realidad / ficción, verdad / mentira /, hechos / disparates, son ejemplos de esta diseminación metonímica de oposiciones transgredidas" (Hugo Rodríguez V. "Don Quijote y la Florida del Inca", en Varios. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana,* p. 106).

intertextual.[8] En efecto, una serie de referencias históricas, geográficas, temporales, contextualiza el desarrollo de las acciones en un espacio y tiempo concretos: la Venezuela del gobierno de los Monagas, escenario de la lucha entre godos y liberales, de la Guerra Federal.

Este presente histórico en el que ocurre la novela está sin embargo constantemente intervenido por la referencia y la imagen del pasado representada por Ayacucho y los héroes de la Independencia. Ignacio arenga a las soldados en una batalla en estos términos: "Este es el pueblo de los grandes hechos, el pueblo que fue hasta Ayacucho y dio al Libertador".

[8] Observa Ratcliff que *Después de Ayacucho* "puede ser una parodia de *En este país* de Urbaneja Achelpohl... Núñez es implacable en su sátira y ridiculización. Esta obra es más bien una ofensa a todos los cultos a los héroes, cien por ciento venezolanos". (Dilwin Ratcliff. *La prosa de ficción en Venezuela,* p. 123-124).

2. *DESPUES DE AYACUCHO*: LA IMAGEN DE LA GUERRA

Después de Ayacucho es un texto atravesado por la imagen de la guerra, de esa violencia histórica que marca nuestra identidad como pueblo, a partir del momento mismo de la Conquista. La guerra es un eje temático, conforma de algún modo la manera de ser y de actuar de los personajes y el proceso semántico y formal de la novela misma.[9] La guerra es una presencia viva, pero también un fantasma, una imagen mítica ligada a la oralidad, a las hazañas, a las antiguas peripecias y aventuras de los viejos esclavos.

Es en cierto modo una suerte de novela dentro de esa otra novela que es la historia de Miguel Franco. La novela de los motines, de las crueldades, de las violaciones, de las venganzas y riquezas inusitadas que cuentan los negros esclavos en las noches después de sus horas de trabajo. O es la historia de "bandidos" que narra don Gaspar Montenegro. En todo caso, la memoria de un pasado que de pronto se actualiza y pone a vivir sus personajes, a girar y a oscilar en torno de ella a quienes la narran.

> . . .otro de piel cararosa y belfo pálido, mientras restregaba la navaja contra el suelo decía cómo había él cortado cabezas de españoles en la guerra a muerte:
> —Ahí sí se mató— Y con tal acento lo dijo, que a todos pareció mirar el caer de las cabezas con las bocas crispadas y los ojos llenos de sangre.

---

[9] Para Canetti la imagen de la guerra es inseparable de la imagen de la muerte masiva. Señala como "la guerra nunca es guerra de verdad si antes no se apunta como objetivo conseguir un montón de muertos enemigos. . . La notable e inconfundible alta tensión, típica de todos los sucesos bélicos, tiene dos causas: *querer adelantarse a la muerte y actuar en masa.* Sin lo último no se tiene la menor perspectiva de éxito en lo primero. Mientras dure la guerra hay que permanecer siendo masa; y la guerra verdaderamente llega a su fin cuando se deja de serlo". (Elías Canetti. *Masa y poder,* p. 63 y 68).

—Eso es nada— afirmó uno que no se podía distinguir por estar hundido en la penumbra— yo vi ahorcar a diez hombres y los vi podrirse colgados. Yo fuí de Boves, y el condenado mandaba a tirar los huesos en los caminos para que los viera el enemigo, y las cabezas las ponía en una jaula, mismamente que una cabeza de cerdo.

(*Después de Ayacucho,* p. 38)

Ligada íntima e inextricablemente a la historia social y política del país la guerra se ha vuelto parte de una cotidianidad que los negros esclavos desean y sueñan como posibilidad de liberación, pero que sus patronos rechazan como la oscura amenaza que afecta sus intereses. En la visión que de ella tienen los negros esclavos se mezcla el sentimiento de opresión, sus deseos de venganza y su imaginería religiosa. La guerra para ellos se opone a la paz como la esclavitud a la libertad, al jolgorio, a lo festivo: "Todos soñaban con batallas y carnicerías. . . La guerra es buena, es más buena que la paz —decía uno de ojos verdes y pelo rubio— se gana más dinero y los ricos no se lo cogen todo". (*Después de Ayacucho,* p. 37).

Hay pues también la imagen onírica de una guerra ligada al botín, a la fiesta, a la posibilidad de ser libres. Por otra parte, la imagen de la batalla de Ayacucho que presenta la novela es plural o controversial: para algunos personajes, entre ellos Ignacio, es la imagen del sacrificio por la patria, de la heroicidad militar, de un pasado glorioso que para Franco no tiene vigencia, pero cuyo más alto sentido Ignacio (nieto de Gaspar Montenegro) desea reencarnar. En conversación con doña Amelia Toro, Ignacio Montenegro le dice: "Voy a huir de mi casa como mi tío Pedro, cuando se marchó a la guerra de la Independencia a morir en Ayacucho. . .". (*Después de Ayacucho,* p. 150).

Mientras Ignacio se plantea la guerra como una vía de liberación social, para Franco por el contrario la guerra es una posibilidad de ascenso, de lograr riquezas, honores y prestigio que de otro modo no podía adquirir. Pero la guerra presente en la que participan Miguel Franco, en la que mueren Ignacio Montenegro y sus amigos Ernesto Fonticelli y Gabriel Lugo tiene su lado abyecto, de miseria social: es también el ejército de desertores, de inválidos, de mutilados. Es el lado fantasmal de una lucha en la que se cruzan el horror, el miedo de contaminación, de morir, la angustia de un país arrasado, desolado,

que no se dio tregua en sus pesadillas, en esos desangramientos por la obtención de un poder estatal, gubernamental. En la parte final de la novela es patético este clima de tragedia colectiva, de desolación interior y social que es el resultado de una guerra.

Es toda una visión dantesca, apocalíptica, en la que el desgarramiento mismo parece decirnos su palabra de horror. En un clima que nos da el ángulo más oscuro, el pozo más interior y revuelto de nuestra Historia, *Después de Ayacucho* escribe sus mejores páginas para enunciar ese pánico, ese terror del "montón de cadáveres", que es una guerra. Porque en efecto el tema de la guerra había sido una constante de nuestra vida social y política no sólo a partir de la Independencia y desde el momento mismo de nuestra conformación republicana (que sería el período sobre el cual se basa Núñez) sino desde el momento mismo de la Conquista, cuando se inicia la destrucción etnocida y genocida de todo un continente. De tal forma que esta temática le es familiar a nuestra narrativa desde sus mismos inicios, desde la *Biografía de José Félix Ribas* de Juan Vicente González (1810-1866) o la *Venezuela Heroica* de Eduardo Blanco (1839-1912) o la contemporánea a *Después de Ayacucho,* es decir, *En este país* de Urbaneja Achelpohl, también publicada en 1920.

Pero el tratamiento que le da Núñez a esta problemática, a partir de una fina y ligera ironía y parodización estilística de la retórica criollista lo distingue de esta tradición asfixiada ya en un realismo monológico, plano, en la servidumbre del paisaje ameno, de las costumbres locales. Hay, por el contrario, a partir de la imagen de la guerra en *Después de Ayacucho* una inquietud técnica de *indagación visual,* que parece anunciar tímidamente, las renovadoras búsquedas fílmicas, de paralelismos o yuxtaposiciones tempo-espaciales propias de *Cubagua* y de *La Galera de Tiberio.* Las imágenes detenidas, como en 'close up', en cámara lenta de enfermos, de los llagosos, corrobora esta idea de la búsqueda visual, propia del cine.

> Pasaban en camillas y hamacas enfermos y heridos conducidos por hombres famélicos, taciturnos, resignados, tal como en los cuadros bíblicos en pos del milagro, hacia el horizonte. Eran desertores, tránsfugas, víctimas de la guerra. Con ellos iban otros, más miserables, inválidos, mutilados, llagosos, cuyas lepras estaban llenas de pus. Rostros suplicantes, heridas cubiertas de moscas, brazos

vendados. Andrajos asquerosos cubrían sus carnes negras, iban con los pies destrozados dejando un rastro hediondo. . . En la turba se eleva un clamor; corre por toda ella y la precipita: "los federales, los federales".

(*Después de Ayacucho,* p. 174-175).

Las últimas escenas de la novela son escenas de saqueos y de incendios. Miguel Franco llega victorioso a la casa de Gaspar Montenegro y de Teresa, su antigua novia y proclama la libertad de los peones y la propiedad colectiva de la tierra. Teresa, en un principio opone resistencia para luego anunciar que le ama. La soldadesca rasga la bandera de Ayacucho y enarbola la bandera amarilla de la Federación. Es la culminación de otra guerra.[10]

Después de Ayacucho reescribe así una historia, la de la Guerra Federal (1859-1863), desde la perspectiva del pueblo, de su participación como "blanco del enemigo" para decirlo con las palabras de un personaje, Doña Amelia. Se trata de una versión no oficial de la Historia monumental, una versión subterránea, en cierto modo, "recogida de los labios de los viejos" como lo señala la misma novela, nutrida de esa memoria colectiva dispersa en anécdotas, canciones, leyendas, relatos orales.

Guerra y política son dos constantes de esta misma problemática en torno al poder que encontramos en toda la narrativa de Núñez. Cuando Miguel Franco huye del campo —de la hacienda "Las Guamas"— y se va a Caracas perseguido por don Casimiro, a quien robó monedas de oro de una botijuela, conoce a su llegada a la capital a un líder político que le instruye acerca de la lucha política que se libra en el país y acerca del partido que él, Miguel Franco, debe tomar. Veamos este diálogo:

—Usted también debe ser liberal
—¿Liberal? —respondió Franco sin disimular su extrañeza.
—Sí, amigo del pueblo.
—Ah sí, como no. . .

10 Orlando Araujo señala como *Después de Ayacucho* "adelanta lo que unos años más tarde trataría de expresar Antonio Arraiz en una novela (*La paz y la guerra*) de la cual sólo se publicaron dos capítulos: la concepción que el hombre del pueblo se hacía de la guerra. Uslar Pietri lograría expresarla magistralmente en las *Lanzas Coloradas*. Bueno es saber que aquel parco diálogo entre Presentación Campos y el capitán inglés, tuvo, diez años antes, este desarrollo en *Después de Ayacucho*" (Orlando Araujo. *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez,* p. 48).

—Amigo de Monagas.
—¿De Monagas?
—Hombre, del Presidente. No sabe usted que manda Monagas y que los godos quieren tumbarlo...
—Sí... Ah sí... Monagas... Los liberales... sí... Ya sé...
(*Después de Ayacucho,* p. 58).

Es evidente el desconocimiento de la historia y de la escena política del país y particularmente de Caracas por parte de Miguel Franco. A partir de su relación con Rafael Pantoja y con Mario Gadea, ligados al submundo de la política, Miguel Franco buscará siempre sacar el mejor provecho personal de sus conexiones. Se tratará para él de una política entendida y actuada como *picaresca.*[11]

Hacia la violencia de esta lucha por el poder se ve lanzado Miguel Franco, arrastrado por una turba, seducido por las palabras de Pantoja, y de Gadea, suerte de sus iniciadores u orientadores, en esta travesía de Franco por la escena política. Sus ascensos y comisiones militares serán producto de influencias, de mediaciones de amistad condicionadas por el dinero. Se trata, finalmente, de ascensos o viajes inversos en lo que se articula esta progresión negativa del personaje, su condición degradada. Su trayectoria narrativa estará marcada por la huida, la cobardía, el usufructo o aprovechamiento personal de la cercanía del poder.

Franco continuó la fuga a pie... Ahora iba en un caballo fuerte... otro jinete desemboca de pronto y se cruza con Franco. Se detienen:
—Gadea.
—Te iba a buscar. Gadea tiene en su semblante una gran alegría
—Estás preso; orden del general Monagas.
—Yo preso—? exclama Franco casi mansible y jadeante.
—Sí, ya se saben todas tus marrullerías de Ocumare...
(*Después de Ayacucho,* p. 121-122).

La novela está impregnada de toda una referencialidad de lo bélico y de la política anterior y posterior a la Guerra de Ayacucho. Alrededor de este anti-héroe que es Miguel Franco se teje la atmósfera de esta política degradada, de esa otra "con-

11 Actuación que emparenta a Miguel Franco a la amplia tradición del género, de sus tipos, en Latinoamérica. Puede consultarse al respecto: María Casas de Faunces. *La novela picaresca latinoamericana.* Ed. Planeta / Univ. de Puerto Rico.

tinuación" de la guerra que es la política de un país. Es el clima de un realismo histórico que comienza a explorar las posibilidades, la producción de una escritura novelesca a partir del mito, de la leyenda, de la Historia convertida en "historia" a través de las versiones orales, populares, de la imaginería religiosa, mítica, de la gente. De allí la referencia a Bolívar en *Después de Ayacucho,* por parte de Pancha, un personaje profundamente arraigado en un substrato colectivo, como ese héroe que "parecía un rey a caballo" (p. 110) o la versión de Antonio Rodríguez quien se dice "soldado de Colombia" y testimonia haber visto al Libertador en Junín y a Sucre en Ayacucho. *Después de Ayacucho* apenas anuncia esa otra escritura del mito, de la poesía, de la utopía confrontada en *Cubagua* y en *La Galera de Tiberio.* Ya en *Después de Ayacucho* la guerra y la política, hemos visto, tienen todo un cariz, una tonalidad mítico-legendaria, una procedencia, en buena medida, oral. Una guerra y una política que son caminos, viajes hacia el abismo de una condición humana, de un país, cada vez más degradado, usurpado. Un personaje, Saldaña, dice a sus soldados:

> Quemen ustedes siempre que es el mejor modo de ganar en la guerra... El fuego es como el hombre, derrota siempre.
>
> (*Después de Ayacucho,* p. 23)

3. *CUBAGUA*: UNA ESCRITURA POETICA

En el sueño el alma tiene ojos de lince.
HERÁCLITO

Cubagua introduce, plantea, una nueva modalidad en el arte de la novela en Venezuela: la novela lírica. Se trata de un cambio radical en el concepto, en el tratamiento y diseño del lenguaje y de la forma del género. A partir de *Cubagua* los elementos poéticos van a ser decisivos en tanto que aporte al desarrollo de un discurso —el de la novela— que se había visto muy limitado por su orientación costumbrista, criollista y didáctico-realista.

Con *Cubagua* estamos en presencia de una nueva forma novelesca que se construye en el trabajo de la *ambivalencia,* fundada sobre una conciencia artística que le imprime al texto, a través de su concepción y práctica como *escritura* un resplandor poético, una extrañeza de lenguaje que lo singulariza en la historia literaria de nuestro país.

Y esa materia-lenguaje de que parte Núñez, recreándola, para proponer una escritura poética, son los mitos indígenas.[12] Mitos de *origen,* de la fundación, del *eterno retorno* que recurrentemente se desplegarán en una novela que los interpreta, que los re-escribe insertándolos en una nueva totalidad significante. De tal modo pues que la distorsión, la poetización del

---

12 En un artículo de prensa nuestro novelista expresaba su opinión en torno a la densidad lírica de nuestros mitos indígenas "El indio que sólo poseía su arco y sus flechas, encontró imágenes, símbolos tan vitales como los que resplandecen con las formas más puras en el altar de otras civilizaciones. Reconocemos en seguida la semejanza que aproxima y enlaza en sus orígenes el pensamiento humano como si en todas esas teogonías se hallaran ideas que recordasen los restos esparcidos de un gran templo". "La revelación maravillosa" en *Una ojeada al mapa de Venezuela,* citado por Domingo Miliani en su Prólogo a la edición cubana de *Cubagua y La Galera de Tiberio,* p. XXV-XXVI.

mito juega un papel fundamental en esta práctica lírica de un género que ahora buscará la sugerencia, la elaboración rítmica y figurativa desviando el curso así de una tradición novelesca referencialista.

De allí que si hubiera que hablar de un realismo en *Cubagua,* se trataría de un realismo poético [13] es decir, ya no de un énfasis exclusivo en el significado, sino de un trabajo en el plano de la expresión significante que potencia las posibilidades expresivas de la novela, el ámbito de sus virtualidades significantes.

Para Núñez no se trata de rechazar la Historia en función de un arte evasivo [14] o formal sino de reinterpretar esa Historia re-escribiéndola desde los mitos indígenas, desde sus sueños, desde sus lados o ángulos más oscuros, desde la vertiente no-oficial, para develar o iluminar esos otros rostros de nuestra identidad social, cultural.

> Los arcabucos se cubrían de soldados que acudían a su llamado. El alba es gris, turbia. La niebla unge las montañas. En la tarde el cielo se cubre de un livor pálido... Negros relámpagos traspasan el cielo. Los caballos vuelan en medio de la flechería y brillan las lanzas, las corazas, los escudos. Casi todos mueren. Derrotados se retiran en desorden. Se ven rodeados, vencidos. Más allá brillan los incendios. Más allá se oyen los lamentos de los cautivos.[15]

Los dominios de *Cubagua* son siempre los de la ficción, no los de la Historia. Una ficción mítico-poética que devela estratos oscuros de nuestro devenir histórico-social. Su aporte y su renovación en el contexto de la narrativa venezolana va a consistir

---

13 Calificación que no quiere excluir la noción de un realismo mágico y/o maravilloso sino subrayar la cualidad poética, el trabajo que en el orden del lenguaje, de la forma, integrará o asimilará el mito a las nuevas posibilidades, al nuevo campo significante de la novela.

14 Tal como ocurrió en una cierta línea o tendencia decadentista del modernismo venezolano o hispanoamericano, que hizo de la novela un arte de la evasión y del lujo verbal. Díaz Rodríguez (1871-1927) con su *Idolos Rotos* (1901) y *Sangre Patricia* (1902) y Pedro César Dominici (1872-1954) con *La Tristeza Voluptuosa* (1899) son muestras relevantes de esta orientación decadentista del modernismo a que nos referimos. Para un estudio minucioso del perfil de esta tendencia en Venezuela puede consultarse: Jorge Olivares. *La Novela decadente en Venezuela.* Ed. Armitano, y José A. Castro. *Narrativas modernistas y Concepción del mundo.* Ed. Centros de Estudios Literarios. LUZ.

15 Enrique Bernardo Núñez. *Cubagua,* p. 50. Citaré a través de todo este trabajo la edición cubana de *Cubagua* editada por Casa de las Américas con Prólogo de Domingo Miliani. Edición que incorpora también *La Galera de Tiberio.*

precisamente en su definición y realización como *escritura,* como trabajo poético de la forma novelesca, lo cual separa o diferencia a Núñez de los historiadores de oficio que hacen un uso instrumental de la ficción.[16]

A través del mito de los orígenes *Cubagua* propone la reconstrucción poético-novelesca de la pérdida de un paraíso. Un descenso a esa poesía de nuestros mitos, leyendas, sueños primigenios, fragmentos dispersos de esa identidad trastocada a raíz de la Conquista, de la instauración del poder etnocidiario español.

Lo poético da el tono y la perspectiva de reconstrucción a una *escritura* que indaga los materiales, los lenguajes dispersos (mitos, crónicas, leyendas, utopías, etc.) de una memoria fragmentada, de un pasado asumido como enigma. El tiempo se hace imagen, onírica y cíclica, mítica, de un imaginario colectivo, americano.

Lo poético va a organizar así una *forma,* es a su modo una proposición narrativa inacabada, atravesada por esa imagen de un tiempo reiterativo, de un pasado que no termina, que se prolonga hacia el futuro, incrustándose en cada una de las aristas significativas del texto. En la escena narrativa, esta noción de un tiempo mítico-poético es correlativa a todo un conjunto de dislocaciones, yuxtaposiciones y juegos de planos tempo-espaciales que hacen de *Cubagua* una suerte de antinovela que se anticipa en Venezuela y Latinoamérica, a la renovación de los grandes maestros del género (Cortázar, Vargas Llosa, Asturias, Carpentier, por sólo citar algunos).

Por otra parte, desde el punto de vista de esta propuesta renovadora, lo poético ha provocado o derivado en *Cubagua* en una suerte de disolución y mezcla de las fronteras entre los géneros (poesía, teatro, novela, crónica, etc.) que genera todo un espectro de nuevas relaciones temáticas y formales. Esta pérdida de límites genéricos por efectos de la acción corrosiva

16 Si bien es cierto que Núñez se ocupó profundamente de las cuestiones históricas tal como lo demuestran libros como *La Ciudad de los Techos Rojos, Miranda o el tema de la Libertad, El hombre de la levita gris* (biografía histórica), etc. sus trabajos narrativos no los entiende como extensiones o ilustraciones de la Historia sino como una búsqueda autónoma, búsqueda de una escritura en la que el escritor, para decirlo con Barthes, "es único por definición en perder su propia estructura y la del mundo en la estructura de la palabra" (Roland Barthes. "Escritores y escribientes" en *Essais Critiques,* p. 148-149).

de la poesía en la escena de lo narrativo acarrea a su vez en *Cubagua* una cierta disolución de la lógica del discurso-racional, de desarrollo progresivo, en beneficio de la lógica de la imagen; la poesía expande el texto y lo sumerge en una zona de lo imaginario que lo acerca más al sueño, a la noche, que a la razón o a la vigilia.

Es como si lo poético posibilitara la conquista de zonas, de "mundos posibles" que antes le estaban vedados a nuestra novelística. Tal es la alianza de erotismo y religión, de lo sagrado y lo profano que se presenta en personajes como Fray Dionisio o Nila Cálice, desde este ángulo, personajes expandidos más hacia la poesía, regidos más por una lógica poética, que por una lógica estrictamente racional-narrativa. Poesía y erotismo que invaden hasta las descripciones mismas de la naturaleza, del paisaje.

> El mar se aprieta contra las islas del contorno y acerca su boca, en donde tiembla el beso ardiente, del trópico, a las cinglas del contorno, allí donde se ha deshojado la flor de los días.
> El mar hace pensar en las selvas como en tierra adentro se sueña con las anchuras marinas. La selva ejerce su atracción sobre las islas, penetran con los río en el Caribe y allí vierte su pensamiento. La mirada de Nila cae impasible sobre las islas, en las costas llenas de signos en la noche y la noche contempla su desnudez (*Cubagua,* p. 57-58).

Lo poético se manifiesta como una irrupción en la sucesión narrativa, metonímica, que quiebra la progresión sintagmática para introducir la ambigüedad, la virtualidad, el filo de la imagen por donde nos deslizamos hacia una cierta subjetividad onírica, mítica, poética, en la que nos re-inventamos. De este modo *Cubagua* genera el ámbito poético de lo imaginario: un clima en el que se confunden la frontera de lo personal y de lo colectivo.

Las imágenes y lenguajes del mito, de la poesía, del erotismo convergen en esta trama de lo imaginario sub-tendida por un proceso de estructuración y desestructuración del sentido que hace de *Cubagua* un *sujeto en proceso,*[17] una estructura

---

17 Kristeva indica que "la escritura plantea, por lo tanto, un otro sujeto, por primera vez definitivamente anti-psicológico pues lo que lo determina en última *instancia* no es la problemática de la *comunicación* (relación con el otro) sino la del exceso del "yo" (moi) en una *experiencia* práctica necesaria" (Julia Kristeva. *Polyloque,* p. 28-29).

dinámica de sentido en conflicto con la lengua, con las tradiciones lingüísticas y literarias de las que emerge.

Este hacerse y contra-hacerse del texto frente a una lengua y sus tradiciones y producciones culturales, frente a otras prácticas significantes nos la muestra o revela *Cubagua* en su trabajo de poetización del mito, de lo sexual, del paisaje o la geografía, en su relación *intertextual* con las prácticas culturales sincréticas, con los objetos simbólico-religiosos que la sociedad latinoamericana y venezolana particularmente, ha elaborado en su devenir histórico.

Así el concepto de paisaje, de geografía, sus significantes expresivos, lingüísticos, al ser poetizados y procesados por esta otra *escritura* de *Cubagua* experimentan un cambio radical en relación con la novelística anterior, de un realismo monológico (costumbrista, romántico-criollista, etc.) en la medida en que la naturaleza ya no solamente va a decorar, a servir de escenografía de unas determinadas relaciones humanas, sino que será imaginada, convirtiéndose en uno de los elementos de significación fundamentales del texto. El paisaje, la naturaleza y su relación dialéctica con la Historia, constituyen, fundan en *Cubagua* un *secreto de la tierra.*

> "La Tirana" surgió en *Cubagua,* una isla decrépita de costas roídas y aplacerados cardones. Los alcatraces vuelan inmóviles, en largas columnas, sobre un cielo desfalleciente. A pesar de eso, Leiziaga se arrepentía de no haber seguido las indicaciones de Cedeño: Salir por la mañana a fin de no pasar la noche en Cubagua. Caen las velas, la tarde, los tripulantes se deslizan y maniobran con la solemnidad de un rito que celebra el nacimiento de las constelaciones. (*Cubagua,* p. 24).

Este proceso de *estructuración* poética del paisaje que distingue a *Cubagua* gesta en su escena textual una suerte de geología mítico-simbólica en la que se pueden diferenciar además de los estratos mítico y simbólico, un estrato onírico cuya yuxtaposición-interrelación genera en ocasiones, una *visión* sub-real del mundo, de la naturaleza.

Una suerte de sutil imaginación onírica y metafórica de la vegetación, del agua, de la tierra, del bestiario, penetra y metamorfosea todo generando un clima poético que nos instala

en un universo de un tiempo detenido, de resonancias míticas, mágicas.[18]

Cubagua así considerada nos resulta una suerte de metáfora narrativa extendida, prolongada hasta los límites de un relato condensado que siempre dejará traslucir su extraño fulgor poético. Destaca pues este trabajo sobre el plano de la expresión significante a un alto nivel de rigurosidad, de exigencia estética.

Cubagua dicurre en esta alteridad entre lo real y lo ficticio, entre la condenación etnocida y genocida del poder y la utopía, entre un erotismo a veces místico o sublime y la emergencia del mal y de la muerte, de la destrucción. Esta oscilación o ambigüedad semántica es también una oscilación formal: poesía y narración son estructuras comunicantes que establecen acá un diálogo productivo, que reta a la posibilidad lúdica de nuevas relaciones y formas significantes.[19]

> El indio sacó un cañuto, comenzó a tañerlo y la ergástula se llenó de aquella ráfaga apasionada, en la que cada uno escuchaba la propia ternura inexpresada.
> —Coronada de saúco— dice, tu cabellera, noche maravillosa, me hizo entender sus clamores. Coronada de saúco, tus ojos suplicantes se escondieron entre mis brazos y pude disipar todas sus ansias. La selva no es más misteriosa que tú, ni la serpiente más cauta y ágil cuando te deslizas en mi lecho, ni más fuerte cuando te enlazas a mí (*Cubagua,* p. 46-47).

Suerte de palimpsesto, la *escritura poética* de *Cubagua* se orienta así hacia una búsqueda dialógica que recupere y re-interprete, re-elaborándolos, los lenguajes de antiguos documentos, de las crónicas, del viejo periodismo, de los antiguos mitos y leyendas en los que se lee un tiempo detenido, en cuyos fragmentos pareciera respirar toda una época, su espíritu, su profunda identidad social y cultural.

---

18 Freedman observa como "la característica diferenciadora de la ficción lírica de la no lírica es el retrato, la detención del flujo del tiempo en constelaciones dentro de imágenes y figuras" (Ralph Freedman. *La novela lírica. H. Hesse, A. Gide y V. Woolf,* p. 354).

19 Para Octavio Paz la poesía moderna y la novela "nacen de la misma fuente y en nuestra época se vuelven a unir. El punto de unión es el simbolismo. Los simbolistas heredan la tradición visionaria y profética de los poetas románticos, pero al mismo tiempo utilizan la crítica, la negación, como método de creación... Más tarde algunos de los más grandes novelistas del siglo XX recogen esta lección de los poetas y a su vez hacen críticas del lenguaje dentro de la novela. Esta destrucción creadora del lenguaje transforma a la novela moderna en poesía" (Octavio Paz. *Pasión Crítica,* p. 56-57).

Así, poesía e Historia están en *Cubagua* en estrecha relación en la medida en que expresan el *potens,*[20] la posibilidad infinita. La Historia acá es poética en tanto que es interrogada ya no en una dimensión oficial, académica, sino desde la vertiente de la ficción, desde esa pluralidad contrastiva del sueño y la vigilia, del mito y la razón. Por la poesía en *Cubagua* todo se transfigura, adquiere una suerte de segunda naturaleza que lo vuelve extraño, plural, ambiguo: Fray Dionisio, Nila Cálice o Leiziaga están hechos de varias vidas, tonos y deseos, matices, posibilidades. Encarnan la pluralidad dialógica, el conflicto de voces, de tiempos como en un discurso fílmico, de encuadres e imágenes, que dibujan las circunstancias para luego borrarlas en una especie de proyección al infinito, a un espacio, la Isla, que es siempre transfiguración mítica, lugar de celebración, nacimiento.

Entre los personajes y la Isla se establece una comunicación poética: extraña, hecha de misterios, de relaciones especulares. Nila Cálice, o Fray Dionisio, están tejidos de ese mismo encanto y maldición, de ese mismo "secreto de la tierra" que son sus murmullos, sus fantasmas, las reiteraciones de ese tiempo mítico u original de Cubagua, Isla de Perlas.

> Murmullos inmensos, reflejos maravillosos se filtraban a través de las selvas. En torno de Nila flotaban las canciones aprendidas en los morichales de las viejas que guardaron su niñez. Los remeros repetían palabras saludadoras que vuelven dóciles a las serpientes e influyen con la virtud de una piedra en el corazón. Palabras refulgentes y misteriosas, luciérnagas. (*Cubagua,* p. 59).

La imagen poética avanza enmascarada, instaurando su reino mágico. Al penetrar y crear sus redes con el mito, el sueño, la Historia, la leyenda, recupera, recrea, el tiempo-espacio (cronotopo), el ámbito imaginario de las antiguas culturas indígenas. Esta poetización del mito, de los elementos propios de las culturas aborígenes americanas es lo que la crítica ha considerado el *realismo mágico* de *Cubagua*[21] noción

---

20 Definición del *potens*: lo imposible moviéndose en la infinitud engendra un potens que es la imagen posible (José Lezama Lima. "Sobre Poesía" en *Imagen y posibilidad,* p. 126-127).

21 Para Miliani la utilización del mito y de la Historia en *Cubagua* está en función de su "búsqueda de la sencillez original y de su carga poemática. Ahí el secreto del lirismo en su escritura. No es distorsión de la historia con sentido clasista dominante, sino intrahistoria, revelación poética de

cercana pero diferenciada de la de lo *real-maravilloso,* introducida por Carpentier en 1949, años después de la publicación de la novela de Núñez (1931, edición de Bruselas).

Así la imagen poética en *Cubagua* se convierte en esta experiencia estética creadora de esta *otra zona* supra-referencial, atemporal, ubicada más allá de lo descriptivo, lo histórico, rodeada de un áurea de eterna fascinación y otredad. Esta es la *Cubagua* de la poesía: novela sin personajes, escritura sin anécdota, transfigurada por virtud de la palabra, del trabajo de la materia significante, en tejido y aventura espiritual, generadores de un inquietante placer estético.

En esta *otra zona, Cubagua,* como escritura poética es una utopía, un ser más de lenguaje, una ambición constante de superación de lo novelesco, de clausura de lo anecdótico, de goce y celebración de la palabra, de la forma. Desprendiéndola de la narración, de las descripciones y *funciones* actanciales, la imagen poética, proyectando y construyendo el texto como *escritura,* crea esa sobrenaturaleza de la poesía. Desde la perspectiva material del sentido, de la relación conflictiva de *Cubagua* con la lengua y con las tradiciones literarias, narrativas, venezolana e hispanoamericana, *Cubagua* como *escritura poética* es el espacio de una deconstrucción formal y semántica. Lectura y re-formulación, re-escritura del costumbrismo, del criollismo, de las crónicas de Indias pero también del arte indígena, de las tradiciones y supersticiones orales, de los símbolos populares y religiosos, del folklore.

Del cruce y refracción de estos materiales lingüísticos y simbólicos, de la asimilación intertextual, crítica, de sus significaciones estético-literarias se desprende esta utopía de la forma, esta productividad textual de sentido que es *Cubagua.* Crisis del concepto de género, del concepto de novela tradicional *Cubagua* plantea, quizá sin proponérselo conscientemente Enrique Bernardo Núñez, una interrogación y una búsqueda que afecta el destino de la narrativa y particularmente de la novela,

---

las verdades escamoteadas por la historia grande... El periodista desde la adolescencia desembocó en la novela para rebasar a la historia. De la historia retornó a la novela por convicción artística para renovar el lenguaje narrativo. Eludió el paisajismo pintoresco. Prefirió la esencia de los seres cotidianos, cuyas conductas exprimió hasta encontrarles el misterio oculto detrás de lo habitual. Es el mismo procedimiento que hoy se ha generalizado bajo la designación de *realismo mágico*" (Domingo Miliani en su "Prólogo" a la edición cubana de *Cubagua* y *La Galera de Tiberio,* p. XXV-XXVI).

en nuestro país. Sus palabras sin embargo reflejan un hondo conocimiento y preocupación en torno a la situación de la novela venezolana.

> Estoy lejos de creer que *Cubagua* es una novela propiamente dicha, aunque este género admite hoy las formas más diversas. Mucho menos creo que pueda ser considerada una novela de Margarita.
> También *Cubagua* fue un intento de liberación. Hacía tiempo deseaba escribir un libro sin pretensiones, donde los reformistas no tuviesen puesto señalado, como lo tenían en la mayor parte de las novelas venezolanas escritas hasta entonces, o no hubiese pesados monólogos de sociología barata, o discursos de reformistas, el gran reformista, especie de arquetipo, que mira con desdén el común de los mortales.[22]

Se adelanta así Núñez con *Cubagua,* tal como lo han indicado estudiosos de su obra,[23] en la utilización de recursos y técnicas que sólo mucho tiempo después irá a poner en escena la novelística moderna hispanoamericana, y especialmente, el llamado "boom de la nueva novela latinoamericana" (Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Rulfo, etc.).

Metáfora narrativa de un tiempo y de un origen mítico, en *Cubagua* converge una pluralidad de lenguajes, temas y estilos trabajados por Núñez en producciones anteriores. Lo lírico de *Sol Interior* (novela, 1918), lo histórico de *Después de Ayacucho* (novela, 1920) se resuelven ahora en una compleja estructura dialógica cuya productividad y diseño formal transgrede las fronteras de los géneros y subvierte la tradición narrativa del país.

En *Cubagua* se enfatiza este diálogo de discursos (del mito, las crónicas, las descripciones etnográficas, los relatos orales, etc.) para producir una *escritura* que se define por su alto grado de elaboración poética, textual y no por su capacidad de representación o reflejo del mundo.

Más allá del tema o los temas considerados en *Cubagua,* más allá de los contenidos ideológicos, de la crítica implícita al

---

22 Enrique Bernardo Núñez. "Algo sobre *Cubagua*" en *Bajo el Samán,* p. 106-107.

23 Para Orlando Araujo, la importancia de *Cubagua,* más allá de haberse adelantado en la transgresión de la narración lineal y de haber utilizado la simultaneidad de tiempo y espacios estaría en su indagación del "secreto de la tierra": la concepción de la vida del hombre del Nuevo Mundo y su sentido del destino indoamericano (Cf. Orlando Araujo. *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez,* p. 52-65).

poder colonial español obsedido en la destrucción, en la búsqueda de riquezas materiales, está el resplandor de la palabra poética, la persecución de ese otro brillo de la belleza, el sueño de un aura de encanto, de perfección formal.

> Los pies se hunden en el río de nácar. Rocío de mundos. De una vez podría realizar su gran sueño. En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises. Standar Oil Co. 503. Las mismas estrellas se le antojan monedas de oro, monedas que fueron de algún pirata ahorcado. Los hombres que se mueven como dormidos desaparecerían. De pronto se sintió turbado creyendo oír en el espacio un rumor humano (*Cubagua,* p. 26).

El realismo de *Cubagua* sería pues un realismo fundamentalmente poético, tejido de imágenes y entrevisiones, profusamente sugerente, alucinador. Un realismo que explora las posibilidades poéticas del mito y del sueño, de la intrahistoria y de lo cotidiano americano y que abre el discurso de la novela a nuevas soluciones [24] formales tales como la yuxtaposición de planos tempo-espaciales, la utilización de múltiples tiempos verbales para crear la ilusión referencial de cambios temporales y de un tiempo circular y recurrente, ligado a la mitología y a la civilización americana.

Así, las interpolaciones espacio-temporales en el primer capítulo de *Cubagua* ("Tierra bella, isla de perlas...") referidas a la quema de La Asunción (p. 4), a la llegada de Lope de Aguirre (p. 6), a los rituales indígenas (p. 16), en un comienzo centrados en un tiempo presente y cuyos primeros

---

24 Desde el famoso prólogo a *El Reino de este mundo* (1949) en el que Carpentier plantea a grandes rasgos su teoría de lo real-maravilloso americano y desde el juicio de Uslar Pietri sobre el realismo mágico en *Letras y Hombres de Venezuela* (1948), mucho se ha escrito y especulado en torno a estos conceptos. Nuestro trabajo no pretende entrar en esta discusión. Queremos sí señalar la calidad eminentemente poética del realismo de *Cubagua* y cómo esta poetización parte de un trabajo estético del mito indígena americano, lo cual —creemos— acerca más al texto a la noción de un 'realismo mágico' que a la noción de lo real-maravilloso en la medida en que como lo ha indicado Anderson Imbert y corroborado Bravo la primera apunta hacia una propuesta estética mientras que la noción de lo real-maravilloso estaría fuera del campo de la Estética. (Cf. Anderson Imbert. *El realismo mágico y otros ensayos* p. 8-16 y Víctor Bravo: *Magias y maravillas en el Continente Literario,* p. 382-413. Ed. Casa de Bello). Tal como lo señalara Rama: "lo real-maravilloso de Carpentier está siempre en los argumentos, en los asuntos de las obras que escribe; pero resulta desmentido por las estructuras artísticas, por la escritura que los manifiesta" (Angel Rama. *Los dictadores latinoamericanos,* p. 48).

fragmentos se dedican a una hermosa descripción de La Asunción, de Margarita.

Es el realismo poético de una *escritura* que hace de la intertextualidad, del diálogo y cruce de textos, de la cita directa o indirecta, a veces irónica a veces ligeramente paródica, a veces seria, de crónicas, documentos históricos o antropológicos, libros de poetas o escritores, referencias cartográficas o etnográficas, una importantísima modalidad textual renovadora.

Recurso que acentúa la ambigüedad discursiva, la intertextualidad de *Cubagua* expande lo poético hacia toda una zona de inacabamiento textual, de productividad semántica que se genera en el trabajo de diferenciación, estratificación, confrontación que practica el texto con respecto a la lengua literaria y con respecto a la lengua de comunicación.

Veamos este trabajo de intertextualidad, que experimenta el proceso de *escritura poética* de *Cubagua*. Enrique Bernardo Núñez después de introducirnos en el primer capítulo, la presencia del Dr. Figueiras, Juez de La Asunción, de Henry Stakelun, gerente de una Compañía "que explotaba unos yacimientos de magnesita", del Dr. Gregorio Almozas, "Médico, cirujano y partero", y de describirnos con un despliegue de datos realistas pero con un cierto dejo de ironía sus actividades y el paisaje y contexto en que se mueven, estos y otros personajes (por ejemplo: "Stakelun. . . Cazaba monos, conejos, perdices"), nos cita un fragmento del poeta J. T. Padilla R. en una suerte de confrontación crítica, un tanto paródica, con el estilo descriptivo-lírico de este poeta:

> He aquí lo que el poeta J. T. Padilla R. ha dicho de su isla: "Margarita es tierra de flores, tierra bella, isla de perlas. Una sola perla es Margarita vaciada del mar en un tierno ocaso del mes de abril. La palmera crece en sus valles, valles graciosos que sonríen al viajero. (*Cubagua,* p. 14).

Por otra parte *Cubagua* asume dialógicamente, intertextualmente, la producción de cronistas, viajeros, historiadores europeos (sobre todo), en la que a través de sus diarios de viajes, documentos históricos, cartas de relación, etc. nombraron para sus lenguas y culturas respectivas y para el mundo todo un "nuevo" continente [25] que se les presentaba como la

---

25 Uslar Pietri, introductor del concepto de *realismo mágico* en Latinoamérica, ha señalado como la nueva narrativa hispanoamericana "redescubre", a partir del realismo mágico, de la visión y concepción literaria que le es

encarnación misma de ficciones, mitos, maravillas soñadas, imaginadas, leídas o presentidas.

Cubagua relee y reescribe esta heterogénea tradición textual en la que encontramos desde la imagen del Paraíso Terrenal de Colón hasta las descripciones científicas de un Francisco Depons en su *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme en la América Meridional,* pasando por las narraciones y descripciones de un Juan de Castellanos, Fray Pedro de Aguado, Gerónimo Benzoni; o de Gilli, por sólo citar algunos.

> El mismo asombro de los viajeros que visitaban los conventos de América en medio de soledades, como el de Caripe, sintió entonces Leiziaga. Tomó un volumen al acaso: *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme en la América Meridional* por Francisco Depons, agente del gobierno francés en Caracas, 1806. "La isla de Cubagua —dice— sin agua y sin bosques, que sólo la codicia pudo hacer soportable, fue la primera residencia escogida por los españoles". (*Cubagua,* p. 31).

En *Cubagua* está ese mismo reino de la luz y del mar, ese trópico encantado, que soñaron y describieron los cronistas, ese mismo "paraíso" iluminado que vislumbró Colón. Una vegetación a veces casi onírica, con bestiario a ratos casi fantástico. Una línea indecisa, desdibujada, separa en ocasiones animales y personajes: una comunidad de rasgos, conductas, caracteres parece identificar, en algunas situaciones narrativas a unos y otros. *Cubagua* retoma esta línea poético-descriptiva, mágico-realista de los cronistas que de hecho no tuvo continuidad en la obra de los escritores (narradores, novelistas) románticos y realistas (costumbristas, criollistas) como Fermín Toro (*Los Mártires*), Juan Vicente González (*Biografía de José Félix Ribas*), Eduardo Blanco (*Venezuela Heroica*), M. V. Romerogarcía (*Peonía*) o Urbaneja Achelpohl (*En este país*), entre otros.

---

inherente, nuestro continente, nuestra situación cultural, "Era como volver a comenzar el cuento que se creía saber, con otros y otro sentido. Lo que aparecía era la subyacente condición creadora del mestizaje cultural latinoamericano... Para los mismos hispanoamericanos era como un redescubrimiento de su situación cultural... El mundo criollo está lleno de magia en el sentido de lo inhabitual y lo extraño. La recuperación plena de esa realidad fue el hecho fundamental que le ha dado a la literatura hispanoamericana su originalidad y el reconocimiento mundial" (Arturo Uslar Pietri. "Realismo mágico", en *Godos, insurgentes y visionarios,* p. 136-140).

Todos los personajes de *Cubagua* van a estar marcados por este realismo de una "aventura", de una "empresa", impregnados de un espíritu de viaje, de descubrimiento; que, como sabemos, es parte del clima poético de las crónicas. Es esta noción de "aventura", detrás de la cual está también el espíritu de la Conquista, el deseo de poder, la que organiza o da forma al discurso de personajes como Ramón Leiziaga o Teófilo Ortega, ambos, de algún modo ligados al reino animal, a una búsqueda oscura, un tanto salvaje. Es esta "aventura" la que nombra a personajes, configurando parte de su extrañeza, de su poesía, como es el caso de Fray Dionisio de La Soledad o de Diego de Ordaz o del más moderno, gerente, Henry Stakelun. Todos ellos marcados, nominados por una poesía, por un realismo "primitivo" si se pudiera decir, que proceden del mito.

> Los esclavos disputaban, tañían sus cañutos dormitando en sus lechos de hojas secas. Alta noche. Marzo empieza. Arriba se oyen voces, pasos precipitados. Han traído nuevos caballos, más hierros. No quedaba duda. Ya nunca más vería la luz. Un rollo se le escapaba entre gritos. Los otros despertaban riéndose de aquellas voces incoherentes. Veía aproximarse a una mujer, Cuciú. El quería la Madona... ... Al amanecer se llevaron el cadáver que estaba hinchado. Días después Diego de Ordaz, camino de España... (*Cubagua,* p. 53).

En *Cubagua* estamos pues en presencia de una *escritura poética* que hace de la Isla una metáfora. Una metáfora que ilumina, recrea, transfigura, hace utopía la cara oscura de un país, de todo un continente. Una escritura que configura lo poético a través del tono, del ritmo oscuro e interior de un lenguaje elaborado hasta el filo de la belleza.

La Isla en efecto, Cubagua, es metáfora de esa otra realidad secreta, de ese otro tiempo o edad (otra-edad) misteriosos, míticos que se encarna en personajes como Nila Cálice, Vocchi, Amalivaca o Erocomay, figuras y sustancias de un pasado indígena, de una cultura mítica, substrato del clima de lo mágico y de lo poético. Como la historia de Vocchi, escondida en papeles o "revestidos de una capa verdosa estriada de blanco" (p. 65), el carácter mágico y poético de *Cubagua* hay que buscarlo en ese orden estriado de una escritura que al modo de

los palimpsestos oculta y borra, confunde el presente y pasado, generándose así un nuevo discurso que se nutre de esta confusión.

> En la memoria de Leiziaga repercute aquella palabra de Cedeño: extranjero. Y en la realidad se siente un extraño. Camina sin ver las cosas que pasan a su alrededor. Sin embargo, las luciérnagas vuelan en torno de los cardones y su vuelo es una caricia ardiente y lánguida. De entre ellos salen mujeres desnudas. En sus cuerpos brillan ajorcas, arrancadas de oro. Sus curvas son como frutas. Tienen la sonrisa de las conchas que en las profundidades se bañan de un humor rojo. Se alejan corriendo y se dispersan en las orillas plateadas. Sus plantas producen aquellos rumores furtivos. (*Cubagua,* p. 63).

Lo que define o da perfil mágico al realismo de esta *escritura* es, como lo hemos dicho, la distorsión y tratamiento poético del mito. Al igual que en *Pedro Páramo* de Rulfo o en *Los Ríos Profundos* de Arguedas aquí en *Cubagua* se confunden los mitos, la cultura oral, sus fantasmas, con los mitos y obsesiones personales, del escritor, para estructurar una imagen plurivalente de la realidad, configurada en diversos planos y dimensiones tempo-espaciales.

Se trata pues de un realismo que se expresa como interrogación del discurso y de la enunciación misma de la novela a través de la dislocación y juego de planos tempo-espaciales, del entrecruzamiento y paralelismo de historias o relatos, a través de toda una experimentación formal, estructural, que implica la ruptura con los esquemas de la novela de esa época, muy tradicional aún en su concepción formal, en el manejo del tiempo, de la anécdota y del espacio narrativo.[26] Tal la novelística misma de la tierra, de un Gallegos (*Doña Bárbara,*

26 Chiampi observa cómo en efecto "Se puede decir, sin temor a exagerar que la renovación del lenguaje ficcional hispanoamericano tiene como eje central la problematización de la perspectiva narrativa y la consiguiente crítica del mismo acto de contar. Las obras más representativas del realismo maravilloso manifiestan, en mayor o menor grado, el fenómeno del "desenmascaramiento del narrador", abriendo un proceso análogo a la producción del efecto de encantamiento en el lector; el cuestionamiento del acto productor de la ficción involucra la revisión de la convención novelesca de lo real... El análisis de la modernidad del realismo maravilloso debe empezar necesariamente por la confrontación de sus mecanismos de cuestionamiento de la enunciación con los de ocultamiento de la voz generadora del texto, peculiar del realismo tradicional". (Irlemar Chiampi. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana,* p. 86-87).

1929), de José Eustasio Rivera (*La Vorágine,* 1924) o de Ricardo Güiraldes (con su *Don Segundo Sombra,* 1926).

Cubagua, la Isla, no es sólo un referente exterior, un paisaje anclado en el pasado, sino también una metáfora móvil y múltiple, actual y futura, encarnada en unos personajes asediados de angustia, soledad y poder.

Pasado, presente y futuro se entrecruzan en personajes como Nila Cálice y Fray Dionisio o Leiziaga, generándose alrededor de ellos un ámbito poético y mágico hecho de sugerencias, matices, tensiones. Una suerte de escisión y desgarramiento temporal y espacial los persigue, una dualidad de conciencia y de mundo que los marca, los atemporaliza. Ramón Leiziaga es el ingeniero de minas al servicio del Ministerio de Fomento, graduado en Harvard, un hombre moderno, de grandes proyectos y ambiciones pero es también de algún modo, el antiguo conde Lampugnano, su encarnación actual. Fray Dionisio pertenece también a dos mundos: al cristiano-medieval con su oscura carga religiosa y al enigmático universo mítico-indígena. Nila Cálice hija de Rimarima, Cacique de los Tamanacos, se trasmuta en la mujer viajera, conocedora de los adelantos técnicos y científicos de Norteamérica y Europa, solicitada de artistas y hombres de ciencia por su deslumbrante belleza.

> Nila fue a Europa, a Norte América. Los Profesores le parecían ridículos en su seriedad, confiados ciegamente en su ciencia que le parecía a ella una fantasía maravillosa. Sabía que no podrían explicar ciertas cosas suyas y los deslumbraba con sus perlas, sus labios pintados, sus relatos. Les hablaba de monstruos que obedecen a los piaches, milagros que alucinan con la magia de una luz perdida, y de sus antepasados en cuyos festines funerarios hacían sacrificios humanos (*Cubagua,* p. 60).

Personajes, paisaje exterior y contexto mítico-indígena están poetizados a partir de una confrontación dialógica que los hace ambiguos, inacabados, fluctuantes entre lo incierto, lo extraño-misterioso derivado del mito y de un tiempo más o menos remoto y lo concreto, objetivo y a veces pragmático, característico del presente y de una realidad actual, moderna.

Lo indígena es en *Cubagua* una realidad de lenguaje captada y explorada en su matriz mítica. Lo poético indígena deriva de un trabajo estético, en el que el mito, asumido como discurso, es confrontado a otros discursos (al sueño, la crónica, la historia, las descripciones etnográficas, cartográficas, etc.) y

a un proceso de elaboración y de reelaboración de la forma misma de la novela. Esto diferencia radicalmente a *Cubagua* con respecto a la novela *indigenista* y *telúrica* en la medida en que Enrique Bernardo Núñez no propone una visión idealizada o nostálgica de la cultura indígena sino por el contrario una visión poética pero concreta y con perspectiva o distancia histórica, de nuestras raíces míticas. No un regreso a una suerte de paraíso perdido sino una mirada profunda, desde la ficción, a un pasado que estará también incrustado, de algún modo, en nuestro futuro.

Una mirada ya no melancólica o añorosa sino crítica, a partir de la reinvención y reinterpretación de la "fábula" de Cubagua, de su historia, de los datos sobre su pasado, a partir de un trabajo de *escritura poética* que cambia los parámetros, la concepción tradicional de la novela en Venezuela. Una *escritura poética* que desplaza la preocupación del autor hacia el tratamiento estético, hacia la confrontación crítica, intertextual, con nuestras tradiciones culturales, míticas, literarias, despojándose de excesos verbales, de un cierto barroquismo ornamental, que tanto pesó en la configuración de nuestro modelo de novela realista tradicional.[27]

La escritura de *Cubagua* se separa radicalmente de ese realismo de una prosa artificiosamente melódica y melosa pretextada en una temática idealizada de la tierra, del indio o del campesino explotado, para proponer, para repensar su concepción, su elaboración textual, a partir de la poesía.

> Leiziaga se acuesta sobre unos sacos. Rocío de mundos. Las islas sueñan con el azul profundo que les enlaza y con sus orlas de nieve efímera.
> Una luz cruza como flecha encendida el horizonte, ya no son voces que se alzan del mar: Murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años. (*Cubagua,* p. 100).

27 "La famosa 'exuberancia', fomentada por la sacralización del siglo dorado, no era otra cosa que voluptuosidad verbal que ocultaba y sigue ocultando, torpeza expresiva, nacida de una concepción anacrónica de la literatura y de la poesía, según la cual éstos son principalmente producto del ingenio, que despliega sus mayores o menores capacidades de ornamentación. No la palabra exacta, sino la abundancia de figuras retóricas —en el mejor de los casos— fue, y sigue siendo, la meta o el ideal de estilo predominante en los países de lengua española..." (Rafael Gutiérrez Girardot. "América sin realismos mágicos" en revista *Quimera,* Nos. 46-47).

4. *CUBAGUA*: EN TORNO AL MITO Y LO SAGRADO

La isla de Cubagua nos enseña este natural cambio claramente, la cual aunque es estéril y pequeña, sin recurso de río ni de fuente, sin árbol y sin rama para leña sino cardos y espinas solamente; sus faltas enmendó naturaleza con una prosperísima riqueza.

JUAN DE CASTELLANOS

La *escritura* del mito y de lo sagrado es una vía de acceso fundamental a *Cubagua* que nos permite comprender su concepción estética y su aporte renovador en el contexto de la narrativa venezolana. Una de sus raíces primigenias están en el mito y en la noción y espacio de lo sagrado que éste crea y proyecta. Este trabajo poético del mito y de lo sagrado le otorga a *Cubagua* una dimensión estética original que la diferencia de las tradicionales "novelas de la tierra" en la medida en que la recuperación de lo mítico-americano implica una crítica poética a las estructuras y relaciones de poder que han regido los destinos del continente.

Desde el mito *Cubagua* hace una crítica de la Historia, arraigándola en los *orígenes,* en esa suerte de geología política y semántica que se lee en la resistencia de los indígenas durante la Conquista, en su cultura mágico-sagrada. Desde esta puesta en escena ficcional de lo mítico indígena *Cubagua* reinventa, reinterpreta, reescribe nuestro pasado y se proyecta sobre el futuro a través de un renovador juego de planos narrativos y temporales. Nada escapa en *Cubagua* al mito y a su ámbito de lo sagrado: personajes, sus funciones o acciones narrativas, el paisaje de la Isla misma a ratos transfigurado en ritos, danzas, celebraciones, en poesía, encarnan significaciones míticas.

Vocchi, Erocomay, Arimuy, Amalivaca, Thenocas son algunas nominaciones de esta presencia narrativa del mito y de lo

sagrado a partir de los que se describe poéticamente la fundación de Cubagua, la llegada de los españoles y la guerra, el etnocidio.[28] Pero también Leiziaga, Henry Stakelun o el Dr. Figueiras simbolizan en forma enmascarada, en el reverso de sus actuaciones esta figuración reiterativa y circular del mito. De una sacralidad y una mitología que se inscribe en cada trazo de la *escritura* de *Cubagua.*

Las cosechas, la guerra, el amor, las relaciones inter-personajes, las fiestas y danzas, el día, la noche, la muerte, todo participa en este texto, de ese orden secreto, misterioso y ritual de lo sagrado.

> La noche se acerca en el rumor del maíz mezclado a las canciones maternales y en esos bálsamos misteriosos vertidos en los caminos. El maíz, planta sagrada como el tabaco y el moriche, merece el amor de los hombres. Las auroras estan cargadas de flores y las tardes dan sus estrellas. Entonces en los patios rodeados de fosos arden las danzas, los areítos en que se refiere la historia al son de flautas y atabales. (*Cubagua,* p. 48).

El universo mítico a partir del cual se expande lo mágico-sagrado y que define o caracteriza la cultura indígena en el texto se diferencia así del mundo "civilizado" del blanco, marcado por la violencia, por lo profano, orientado a partir del momento mismo de la Conquista a la asimilación religiosa y a la reducción bélica, genocida y etnocida de las etnias indígenas.[29]

A la cosmovisión mítico-mágica indígena, sujeta a un orden sagrado, *Cubagua* opone la concepción racionalista, domi-

28 "La destrucción de las civilizaciones —dice Jaulin— lo que quizás imperfectamente define el término de etnocidio es evidentemente la instauración de un "proceso" de destrucción de civilizaciones. Este "proceso" sin duda designa un "organismo" orientado, si no hacia su muerte a largo plazo, en todo caso y por definición, hacia la muerte de los demás a corto o medio plazo". (Robert Jaulin. *La Descivilización. Política y Práctica del etnocidio,* p. 11-12).

29 Cronistas e historiadores han señalado cómo para los españoles que realizaron la Conquista Cubagua significó la realización de ese sueño o mito de un "paraíso" de riquezas, de un "dorado", de una "isla del tesoro". Así Arístides Rojas, un escritor tan querido por Núñez (Cf. Enrique Bernardo Núñez "Arístides Rojas, Anticuario del Nuevo Mundo" en *Escritores Venezolanos,* p. 19-69) ha podido indicar que "La primera isla que regala sus dones al Viejo Mundo es Cubagua. Allí, Ortal, Cedeño, Berrío, Benzoni, Raleigh y los exploradores del Dorado...". (A. Rojas, *Humboldtianas I,* p. 82). Y Pardo ha escrito más tarde cómo en Cubagua "Todo en verdad es estupendo, inverosímil, rayano en lo fabuloso... Se juega el dinero, se juegan las perlas, se juegan los esclavos. En los esclavos mozos desahogan los cubagüenses sus apetitos..." (Isaac J. Pardo. *Esta Tierra de Gracia.* Imagen de Venezuela en el Siglo XVI, p. 70-71).

nadora y pragmática del blanco que emerge a partir de la Conquista y de cuyas relaciones de poder se deriva un orden de violencia y de destrucción, de saqueo institucionalizado. Pero el mito no está usado en función de una denuncia directa sino que es explorado y utilizado intertextualmente, por una ficción que busca nuevas posibilidades dialógicas y formales a través de la interrelación de lenguajes y de la puesta en escena de inéditos procedimientos técnicos como la dislocación tempo-espacial y el juego y yuxtaposición de planos narrativos y temporales.

Para Enrique Bernardo Núñez la *escritura* del mito es tambien *potens* (en el sentido de Lezama: posibilidad infinita, poesía) y diálogo de lenguajes, palabra ambigua en la que se duplica y relativiza el universo. *Cubagua* explora este dialogismo y heterología, partiendo precisamente de las posibilidades poéticas del mito, de sus estructuras de significación afines a las de la poesía. Los personajes viven y actúan ese desdoblamiento que les otorga el mito, una cierta duplicidad de otra historia, arraigada en los tiempos de la *fundación,* del origen, en la memoria colectiva, que corre paralela y/o yuxtapuesta, al discurso narrativo de la novela. Un trasfondo de otredad, de miedos y angustias ancestrales, de vida fantasmal, parpadea en la intrahistoria que los constituye, en la que se desenvuelven, desde la que tanto se nos semejan a los personajes también míticos de Rulfo.[30]

Cubagua nos comunica con ese *otro mundo* de miedos, de terror sagrado, de muerte que corre por debajo de las cruelda-

---

[30] Rulfo ha señalado en este orden de ideas "El mito antecede a la historia y ha echado raíces muy hondas en la mentalidad de la gente; el indio se lo transmitió al mestizo y al blanco, o sea, al criollo. Cuando la mitología se mezcla con la realidad, surge un mundo fantástico y es precisamente en un mundo así donde viven los indios. Así pues, como se ve, no es una simple fantasía, sino sencillamente su mundo en que viven: una amalgama de creencias, mitos, magia. Un mundo real y a la vez mágico. Los escritores han captado, han percibido ese vínculo elemental que hay entre la realidad y la magia. Es más hasta lo presentan; y es ahí justamente de donde deriva el nombre "realismo mágico" ("Juan Rulfo y el realismo mágico". Entrevista a Juan Rulfo por Román Samsel. Revista *Plural,* p. 30, Nº 157). Rafael Alfonzo ha señalado por su parte que en efecto *"Cubagua* puede emparentarse con otra obra maestra de la literatura latinoamericana, *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo, publicada 25 años después, por eso de la convivencia de vivos y muertos en la enigmática soledad de Cubagua. De allí que Enrique Bernardo Núñez y Rulfo desentrañan el ámbito misterioso, también enigmático, de Latinoamérica; alumbran ese lado oscuro de nuestro lenguaje; el murmullo de los muertos, el sueño de nuestros antepasados". Rafael Alfonzo. "La ilusión de una escritura perfecta" (Opiniones sobre *Cubagua* en "El Papel Literario" de *El Nacional,* 30 de agosto de 1987).

des, posesiones, violencia, que instaurara la Conquista y que genera la atmósfera, el clima de una suerte de escritura mítica del *otro.* Ese otro enigmático, misterioso, oscilante entre la vida y la muerte, en una suerte de umbral de ésta y que está detrás de cada personaje, sostenido por un fondo de abyección, de ambigüedad y de sacralidad.[31] La vida de Leiziaga como la de Cubagua, está marcada por esta persecución de un pasado terrible, secreto, sombrío, habitado de extrañas gravitaciones, de ecos y murmuraciones sagradas, procedentes de *otro ámbito,* de un otro lado u orilla del tiempo.

> (Leiziaga) Examinó el piso de tierra mezclada con polvo de madreperlas. Sacudió los eslabones sujetos a los muros. Al cabo advirtió un pesado anillo a la altura de un hombro y lo asió con fuerza tratando de removerlo. Entonces la pared cedió obediente y se abrieron ante él las catacumbas de Cubagua. Sombra, misterio, silencio. El aire espeso, húmedo, le hizo retroceder, un ligero silbido recorrió las tinieblas, algo vago, onduloso, brillante. Unos pájaros huyeron asustados dando chillidos feroces. (*Cubagua,* p. 77-78).

Esta pluralidad significante del mito, de lo ritual, de lo oral, estructuran un espacio colectivo de lo sagrado, una memoria mítica de la *fundación,* de unos *orígenes* que en Cubagua siempre asedian, a los que siempre se regresa, localizados en un tiempo anterior a la cronología, a la sucesión lineal, histórica, que instaura la Conquista.

Los personajes viven, actúan, se desplazan en función de esta memoria mítica, colectiva. Parecen fragmentos en los que se encarna su secreto y su destino, su maldición y su prodigio. La Isla es tiempo, tierra de tiempos, utopía venida del pasado. Una memoria sagrada que hace de la naturaleza una ceremonia, una constante celebración ritual para conjurar la civilización del progreso, la ciencia y la "técnica" del blanco invasor.

---

31 Miliani subraya este rasgo de desdoblamiento en personajes como Pedro Cálice y Nila Cálice: "El negrero esclavista Pedro Cálice es cazador de indios, pero se desdobla en personificación del mito de Amalivaca, el Dios viajero. Allí están igualmente los mitos lunares de Selene o los de la virginidad venerada en una Diana clásica que se transmuta en virgen prostituida en las universidades yanquis: Nila Cálice, expresión de la mitología indígena orinoquense, actualizada en los nuevos mitos de la mujer cultivada en los estudios que ha realizado en la metrópoli de hoy" (Domingo Miliani: Prólogo a *Cubagua, La Galera de Tiberio,* p. XXIII. Edición de Casa de Las Américas. Cuba. 1978).

El tiempo mítico es, pues, el de esta otra memoria sagrada, el de una excavación hacia atrás, de una periodicidad recurrente, regresiva. Su figura emblemática será entonces el círculo, yuxtapuesto a este discurso de un tiempo histórico que se inicia a partir de la Conquista, caracterizada por la afanosa búsqueda de riquezas materiales: oro, perlas, o su variante moderna, petróleo. Un tiempo ya no sagrado sino profano, generado de unas relaciones de poder coloniales e imperialistas, enmarcadas en la violencia.

Entre estos tiempos y espacios sagrados y profanos existen irrupciones, pasadizos, secretas comunicaciones que crean el clima de lo ambiguo, de la sugerencia, de lo no-delimitado, propio de esta *escritura mítica* de *Cubagua*. Leiziaga tiene su otra versión en Lampugnano [32] así como Cedeño, Miguel Ocampo, Pedro Cálice o el mismo Fray Dionisio se emparentan y se contaminan del tráfago, de la oscura genealogía de la Conquista.

De igual modo, tanto Nila Cálice como Leiziaga están atravesados por esa extraña presencia del mito, imantados por una tierra y por un tiempo sagrados, a cuya condenación no pueden escapar. A propósito de Leiziaga y su desdoblamiento en Lampugnano se nos dice, en una *escritura* que subraya la fantasmagoría y la perversa singularidad del personaje,

> En el fondo de su ser se asomaba aquel rostro humilde traspasándole con sus ojos herméticos. Nila, Cubagua. Movido del mismo impulso que le hacía pensar todo en confusión, a un tiempo, se puso a trazar con la hebilla de su faja en la pátina de los muros aquel nombre: Erocomay y abajo la fecha: 1926. El sol hostiga. Los valles, los cardones, las palmeras se cubren de un vapor cálido. Sobre la ciudad pasan las horas de bochorno, lentas, agobiadoras. Ahí, sentado frente a él, hay un hombre pálido que sonríe plácidamente ¿Lampugnano? ¿Es Lampugnano? (*Cubagua*, p. 92-93).

Tiempo circular y memoria mítica son así dos vertientes de esta misma sacralidad que erige a la Isla, Cubagua, en "omphalos", en centro del mundo, "abierto hacia lo alto" como

---

32 De ese personaje misterioso que es Lampugnano, oscilante entre la ficción y la historia, nos da cuenta Benzoni al señalar que fue autorizado por la Corona española para llevar a Cubagua una especie de rastrillo "con el cual en cualquier parte de la mar donde fuera usado, todas o casi todas las perlas eran recogidas" (Jerónimo Benzoni. *Historia del Nuevo Mundo en Descubrimiento y Conquista de Venezuela* (Textos históricos contemporáneos y documentos fundamentales) Ed. Academia Nacional de la Historia, p. 20).

diría Eliade.[33] Cubagua, la Isla, es así origen, confluencia y proyecto del "Paraíso", pero también su pérdida, su maldición. La *escritura mítica* de *Cubagua* refleja esa imposibilidad y nostalgia de la perfección que entraña el mito de la Isla como centro privilegiado, encantado, como Paraíso.

Y es precisamente en virtud del mito, de una poetización que penetra y recupera lo sagrado de un tiempo primordial como *Cubagua* nos revela esta noción y sentido de *otredad* que es también metáfora de un sueño y de una carencia de ser, y este sentido de la otredad y de lo sagrado está también en el paisaje: "El color es la magia de la isla" (*Cubagua,* p. 3) nos dice Henry Stakelun, gerente de la Compañía que, a pesar de representar o significar la noción de "progreso", los intereses económicos de compañías transnacionales, percibe el encanto, la magia, la fascinación de una naturaleza que pareciera perpetuar lo sagrado y atrapar en su ámbito.

El tiempo se marca, hace su proceso en un paisaje que deja notar la tensión entre lo sagrado y lo profano, lo indígena y lo español. El paisaje no sólo es decorado, se integra y proyecta el espíritu vital y mítico-sagrado indígena. Respira el aliento de los ritos, danzas, ceremonias sagradas a la par que experimenta la presencia envilecedora del español conquistador. La descripción poética parece subrayar la luminosidad, la pureza, el rasgo mágico o maravilloso de la naturaleza. Tapias *blancas* de corrales ornamentados de plátanos en La Asunción, sierras y labranzas, huertas, matapalos de copas *maravillosas,* un cielo "siempre azul y brillante" (*Cubagua,* p. 5).

Abandono y rutina del tiempo, de la vejez de las casas y edificaciones coloniales contrastan con la belleza, verdor y espontaneidad de las huertas, de la tierra, de lo rural. En *Cubagua* se escribe esta poesía, esta magia de la transparencia, de la pureza del aire, un tanto contrastante con el proceso civilizatorio, degradante, de estas cualidades naturales, iniciado por la Conquista.

A lo largo de la historia que cuenta *Cubagua* se manifiesta esta oposición entre un pensamiento mítico que narra los orígenes, regresivo, ahistórico y un pensamiento histórico, fun-

---

33 Para Eliade "Vivir junto a un centro del mundo equivale, en suma, a vivir en la mayor proximidad posible de los dioses" (Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano,* p. 81). Igualmente el centro es "la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta (Arboles de vida y de la Inmortalidad, Fuente de Juvencia, etc.) se hallan igualmente en un centro" (Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno,* p. 25).

dado en una suerte de razón científica y tecnológica, derivado de la Conquista[34] y que ve la Isla, Cubagua, en función de la explotación de sus riquezas perlíferas, mineras. Una conversación entre Leiziaga, el Coronel Rojas, el Dr. Figueiras, Stakelun, representantes del poder y de la ciencia "occidentales" gira en torno a estas posibilidades de progreso para la isla.

> Leiziaga volvió a sentarse, montó los pies sobre la mesa cargada de botellas y vasos.
> —Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en los márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho a Europa. (*Cubagua,* p. 10).

Sueño, mito, razón, son lenguajes de esta inter-relación dialógica, de este conflicto de voces en que se hace el proceso textual de *Cubagua.* Un proceso textual, una *escritura* que marca los desgarramientos y crisis de nuestra cultura, de nuestra civilización a través de sus dislocaciones y juegos sintácticos y tempo-espaciales. Para Enrique Bernardo Núñez, Cubagua, la Isla, es la América oscura, innominada, una suerte de desprendimiento marginal e híbrido, heterogéneo de la civilización occidental. Esta heterogeneidad y no-lugar, lo recupera y transfigura Núñez a través de la poetización del mito y de otras prácticas significantes, en una *escritura* original y de una extraordinaria fuerza y belleza renovadoras. El mito, la leyenda, el sueño, la poesía, la crónica dicen en *Cubagua* lo que la Historia ha silenciado.[35]

---

34 Todorov señala cómo en el caso de la conquista mexicana la comprensión de la realidad americana no significó un reconocimiento y respeto del modo de ser del indígena sino por el contrario la destrucción despiadada a través de la guerra, los trabajos forzados, la esclavitud, los maltratos. Igualmente señala Todorov que a partir de la Conquista Europa Occidental se esforzó, en asimilar al otro, en hacer desaparecer la alteridad exterior: "Son mode de vie et ses valeurs se sont répandues sur le monde entier; comme le voulait Colon, les colonisés ont adopté nos coutumes et se sont habillés" (T. Todorov. *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre,* p. 139-251).

35 Para Carlos Fuentes la universalidad de nuestra narrativa contemporánea y su modernidad se derivan en buena medida de la conquista de un nuevo lenguaje en el que intervienen de un modo fundamental nuestros mitos regionales: "Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocidos... Los latinoamericanos —diría ampliando un acierto de Octavio Paz— son hoy contemporáneos de todos los hombres, y pueden, contradictoria, justa y hasta trágicamente ser universales escribiendo con el lenguaje de los hombres de Perú, Argentina o México. Porque, vencida la universalidad ficticia de ciertas razas, ciertas clases, ciertas banderas,

Para el mito en su proyección sagrada como misterio, como otredad Cubagua, la Isla, es un universo en *revelación* con lo cual se enfrenta al universo de la *ratio,* de la técnica, del progreso omnipotente que se significa en personajes como Stakelun, Leiziaga, Joseph Jhonston, Camilo Zaldarriaga, y en instituciones, y objetos del poder imperial como la compañía, las máquinas, los buques modernos.

En *Cubagua* —insistimos— están en tensión, en conflicto, estos diversos lenguajes, tiempos, ideologías, realidades, armándose en una bella y extraña interrogación estética que indaga desde el pasado nuestro futuro.[36] Suerte de cosmovisión, en *Cubagua* lo sagrado es el eje en torno al cual giran o se yuxtaponen los otros tiempos y lenguajes que la diégesis suscita. Tiempo de la fundación lo sagrado es el espacio de la cultura indígena, de sus mitos y expresiones rituales, de sus ceremonias y celebraciones dancísticas, religiosas. Es el tiempo y el espacio vitales de Nila Cálice, Ratama, Erocomay, Rimarima, Vocchi, Amalıvaca, es el habitat de una flora, de una fauna marinas que a ratos adquieren intensas tonalidades poéticas, oníricas, cuasi fantásticas.

La referencia a ese tiempo y espacio cosmogónicos, originales, es constante puesto que Cubagua tuvo su origen en lo sagrado, nombrada en ese auténtico sistema de interpretación de la naturaleza y de la vida que es el mito. Es el tiempo de los piaches, de una sabiduría anterior a la Historia, a la escritura.[37]

Un tiempo de lo sagrado cíclico, al que se ha superpuesto, condenándolos, fracturando su armonía, otro tiempo de muertes, de violencia y desesperados deseos de riquezas.

---

ciertas naciones, el escritor y el hombre advierten su común *generación* de las estructuras universales del lenguaje" (Carlos Fuentes. *La Nueva Novela Hispanoamericana,* p. 30-35).

36 Un futuro —como se ha visto— marcado, deformado, regido por las relaciones de poder, por ese "progreso" que instaura la Conquista: "En América Latina, como en el conjunto de los países del Occidente cristiano, la idea de progreso es el último avatar, laicizado, de la escatología Judeocristiana y esto es muy natural, puesto que los fundadores de las naciones modernas de América Latina, conquistadores y misioneros católicos, se designaban ellos mismos como cristianos, antes que como españoles" (Jacques Lafaye. *Mesías, cruzadas, utopías,* p. 198).

37 Lévi-Strauss señala que "un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: "antes de la creación del mundo" o "durante las primeras edades" o en todo caso "hace mucho tiempo" (C. Lévi-Strauss. *Antropología Estructural,* I, p. 189).

> En otro tiempo —piensa (Leiziaga)— existía aquí una raza distinta. Sacaban perlas, tendían sus redes, consultaban los piaches... Después llegaron descubridores, piratas, vendedores de esclavos... Los piaches huyeron, se levantaron poblaciones, la tierra pasó a otras manos. Ahora un denso silencio se desprende de las cimas. Todo aquello ha pasado en un tiempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora. (*Cubagua,* p. 16).

Esa fragmentación y yuxtaposición de un tiempo sagrado y un tiempo profano, esa ruptura de la armonía y la consecuente lucha de contrarios en un orden que se vuelve recurrente conforman esta poética del descenso, del viaje a un centro mítico y medular que es Cubagua, puerta de acceso a ese "secreto de la tierra" en torno al cual gira la estructura mítica del texto. Así *Cubagua* en su proceso estético-formal va a estar subterráneamente regida por la desintegración y fragmentación misma del mito, y por su consecuente derivación y organización en escritura poética.

Descenso a los infiernos o mito del paraíso Cubagua es siempre esta isla, este centro sagrado a partir del cual se elabora la estructura mítica del "viaje". Leizaga viaja a Cubagua por orden del Ministerio de Fomento para "inspeccionar" la zona de perlas de Cubagua (*Cubagua,* p. 22). Acompañado de Teófilo Ortega, buzo, Leiziaga parte a Cubagua, bajo un clima de ecos, leyendas, presagios, pensamientos o insinuaciones interiores. Será "guiado" por Fray Dionisio de La Soledad, extraño personaje, en el que se alían lo sagrado y lo profano, conocedor de secretos y misteriosos códigos de Cubagua.

> El corazón de Leiziaga da un salto y su alegría es apenas comparable al disimulo de Colón cuando vio allí mismo los indios adornados de perlas... Les arrojaron un plato de Valencia y ellos dieron todas las perlas: Avanzaban en la celeste alegría de la luz, con movimientos que recordaban sus danzas. Si eran bellas lo decían sus espejos de nácar y aquel mar donde se agrupaban desnudos. (*Cubagua,* p. 25).

Este "viaje" es de algún modo, la exploración a ratos onírica, a ratos poética, de una cierta geología mítica que subyace en esta historia no revelada por la historiografía, por los estudios históricos tradicionales. De este modo, el mito, en tanto que forma o estructura de lenguaje se compromete en *Cubagua* en la búsqueda discursiva de una ficción plural que muestre nuevas zonas o estratos de esa identidad heterogénea,

de ese "secreto de la tierra" que tanto persiguió Enrique Bernardo Núñez. Viaje que es todo un buceo en el fondo de una lengua plural, diversa, heterológica, para encontrar una escritura en la que resplandezca nuestra profundidad.

Este es el trabajo estético, literario, de Núñez: excavar a través de los planos circulares del mito, la leyenda, la historia oral, los relatos fantasmales de viajes, de aparecidos, las descripciones etnográficas y geográficas de antiguos pueblos y habitantes para construir un extraño espacio literario de vértigo y de fulgor, una mirada al abismo de nuestra heterogénea identidad cultural.

Cubagua es esta *escritura* que partiendo del mito, de la leyenda en torno a esta extraña *región,* la isla de Cubagua, trasciende lo local para alcanzar la dimensión de una metáfora continental. De este modo *Cubagua* deviene la metáfora mítica de una Latinoamérica oscura y profunda, marina y nocturna, onírica y diurna, luminosa, que no había sido explorada en esta plural y compleja perspectiva por la literatura venezolana.

El mito y su proyección poética [38] en un espacio de lo sagrado pasa por el proceso de una confrontación y diálogo de textos que perfila en *Cubagua* nuestra especificidad y diferencia cultural. Son estas voces, estos lenguajes secularmente rechazados porque hablan el discurso de una violencia de poder, de unos fantasmas que no hemos podido vencer, que nos doblegan desde la llegada del famoso Almirante Colón, cuya extraviada visión aún perturba.[39]

---

38 Lévi-Strauss subraya unas diferencias, que nos parece pertinente indicar, entre mito y poesía, en la medida en que el trabajo literario de Núñez en *Cubagua* se desplaza en estos límites: "La poesía es una forma de lenguaje extremadamente difícil de traducir en una lengua extranjera, y toda traducción extraña múltiples deformaciones. El valor del mito, por el contrario, persiste a despecho de la peor traducción... La sustancia del mito no se la encuentra en el estilo ni en el modo de narración, ni en la sintaxis, sino en la "Historia" relatada. El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado y cuyo sentido logra "despegar" si cabe usar una imagen aeronáutica, del fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a deslizarse" (Lévi-Strauss. *Antropología Estructural I*, p. 190).

39 "Las mujeres color de bronce iban adornadas de perlas. Los hombres llevaban arcos y flechas. Todos eran apuestos y gentiles, y así los describe el Almirante a los reyes de Castilla y de León. Los naturales les ofrecieron frutas, vinos y gemas. Surgieron luego ante las islas espumosas, irisadas de nácar. Unos buzos se arrojaban al mar. Estaban, pues, ante una tierra desconocida; pero sabían por aquellos signos que era rica y hospitalaria... Se cree percibir cosas que existen o han existido. Algo que escapa a nuestros sentidos. En fin, eso que los conquistadores cuando sentían su alma en medio de las soledades, llamaban el secreto de la tierra" (Enrique Bernardo Núñez. "La tierra roja y cándida" en *La Tierra Roja y Heroica. Ensayos escogidos*, p. 117).

Es el trasmundo de los mitos, de las leyendas, de los relatos orales, de los sueños y quimeras de los viejos cronistas de Indias, lo que le interesa a Núñez explorar y a través de la re-escritura de estos textos, reconstruir todo un imaginario, y una memoria mítico-poética, social, del Continente. Hay en *Cubagua* un proceso de escritura, un sistema de transformaciones, de operaciones de lenguajes que implica la reflexión, re-lectura, re-elaboración escrita, de toda una tradición cultural, histórica, literaria de viejos códices y códigos de significación, de los que procede el tono o acento mágico de su realismo.

> En aquel tiempo pasaban hechos prodigiosos. La luna tenía siete halos trágicos. Los cemíes no acudían a la cita de los piaches. La llanura abría su ojo inmenso, amarilloso, al sentir aquel vértigo. Los barrancos estaban erizados de picas. Había hambre en la tierra. Por todas partes se escuchaban lamentos. El mar estaba rojo, rojo. Pero hay otros signos. A la luz de los astros, los árboles de los caminos mudos tanto tiempo han dicho. . . (*Cubagua,* p. 74).

Cubagua resulta así, la recreación imaginaria, mítica y poética de una naturaleza, la Isla, que se hace figura y utopía, diálogo y alteridad del sentido.[40] Su realismo no está fundado en un reflejo directo de la realidad física o social sino en un proceso textual de transformaciones de lenguajes, entre los que el mito, por su proyección de lo sagrado, por su referencia a los *orígenes,* ocupa un espacio fundamental. Un realismo elusivo, sugerente, poético, que reinventa la luz y la noche de las islas, del trópico, de ese sublime y nostálgico animal caribe que es América. Un realismo que desde esta extraña región, del mito, de la magia, de lo sagrado, nos pone en comunión con el universo.

40 La significación del mito —dice Barthes— "está constituida por un tipo de torniquete incesante que alterna el sentido del significante y su forma, un lenguaje objeto y un metalenguaje, una conciencia puramente imaginativa; esta alternancia es en cierta forma, recogida por el concepto que se sirve de ella como de un significante ambiguo, a la vez intelectivo e imaginario, arbitrario y natural" (Roland Barthes en *Del mito a la ciencia [Mythologies],* p. 23). Por otra parte tal como lo ha indicado González Echeverría a propósito del realismo mágico y de Carpentier, "Toda magia, toda maravilla, supone una alteración del orden, una alteridad, supone al otro, al mundo que nos mira desde la orilla opuesta" (González Echeverría. "Isla a su vuelo fugitiva" en *Revista Iberoamericana,* p. 9-39, Nº 86, enero-marzo 1974).

5. *CUBAGUA*: DE LA MEMORIA DE UN ANTIGUO REINO

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

JORGE LUIS BORGES

Relación de una destrucción, *Cubagua* es la escritura y la historia de un reino perdido, de esa deslumbrante isla, perfilada en el oro, saqueada, devorada luego por las entrañas de la tierra. La imagen del abandono, de la penetración y acción corrosiva del tiempo, de la degradación física y espiritual atraviesa y recorre el texto.

> . . . las viviendas dan la impresión de que van cayéndose lentamente. Hace un siglo la ciudad fue quemada, arrasada y desde entonces quedó tal como es hoy, señoreada por su castillo, un viejo caserón militar. Los callejones se retuercen vetustos, silenciosos, llenos de hierba. (*Cubagua,* p. 4).

La Asunción es este paisaje marcado por el tiempo, arrasado, pero a la vez dignificado por una cierta estirpe de la memoria, por un pasado noble, en ocasiones mítico o legendario. Espacios y tiempos en contrastes; Porlamar y La Asunción, esplendor y miseria, luz / sombra, claroscuros, pero sobre todo tierra solar, predominio del mediodía. No hay posibilidad en *Cubagua* de escapar al tiempo, todo está contaminado de su presencia desoladora. El pasado no termina, no concluye, pues intersecta el presente a través de esta memoria de la horda española, de la invasión y destrucción que se fijan en el destino de la Isla: el terrible capitán Lope de Aguirre y sus marañones.

Muchos de los personajes parecen desprendidos de ese pasado religioso y turbio, violento y señorial: Fray Dionisio de la Soledad, Nila Cálice, Pedro Cálice, Andrea, el Dr. Figueiras, etc. Una cierta rememoración de lo arcaico, de un otro tiempo, anterior, fluye, transcurre siempre. Se muestra en las palabras de estos personajes, en el discurso que los constituye.

La historia de *Cubagua* es la historia de sus ecos, de una muerte que se hace eterna en estas resonancias del pasado, en estas voces impregnadas de tierra y de mar, de sal, milenarias voces que han tomado cuerpo en unos personajes que se desplazan entre el mito, el sueño, la ficción y la poesía. Una historia estratificada en diversos niveles tempo-espaciales y en diversos discursos para producir un texto múltiple, polifónico. La imagen de la Isla resulta de todo un juego dinámico de tiempos y espacios escindidos, entrecruzados. Hay una particular habilidad de Núñez en *Cubagua* para crear sensaciones, climas o ámbitos de tiempos. Un juego de planos, en el orden de la diégesis que genera la imagen múltiple, plural, extraña: son el presente y el pasado puestos en relación, intercambiando sus historias, sus discursos, sus relatos. El tiempo como la historia en la que se engarza y el discurso que los crea, son múltiples, heterogéneos, escindidos. No hay un solo presente ni un solo u homogéneo pasado sino un conflicto permanente de sus diversas aristas, voces e historias.

Al presente de proyectos y realizaciones técnicas y futuristas de un Leiziaga se contrapone un presente de desidia, de abandono, de destrucción progresivos y estos estratos del presente estarán confrontados, en diálogo permanente con respecto a un pasado de florecimiento espiritual y material, mítico, prehispánico, pero también en diálogo intertextual con ese tiempo y discurso de la conquista, que fluye metamorfoseado, en cada ámbito del texto.

La "llegada", y por lo tanto el tiempo-relato de los "descubridores", "piratas" y "vendedores de esclavos" intercepta y se sobreimpone al tiempo-relato (cronotopo) indígena, produciéndose así una fluencia de tiempos-relatos paralelos, entre los que se intercambian datos, personajes, indicios, informaciones. La estructura de *Cubagua,* discurre, se nos entrega, en este antagonismo de historias (relatos), tiempos y discursos. Conflicto y diálogo entre los órdenes y tiempos del sueño, el

mito y la historia.[41] Orden de la tribu y orden de la razón, es la dicotomía, la diferencia primaria que teje la ambivalencia de *Cubagua.* Hilos básicos y opuestos de la trama discursiva.

> En otro tiempo —piensa— existía aquí una raza distinta. Sacaban perlas, tendían sus redes, consultaban los piaches, usaban en sus embarcaciones velas de algodón. Nacían y morían libres, felices, ignorados. Después llegaron descubridores, piratas, vendedores de esclavos. Los indios descubrieron entonces entre las zarzas, junto a una caverna, morada de adivinos, una figura resplandeciente. Tenía un halo de estrellas y un pedestal de nubes. Piadosamente la condujeron a un valle y allí erigieron un santuario. (*Cubagua,* p. 16).

Dos imágenes de Cubagua, la Isla, están así siempre confrontadas y en relación: una, mítica, anterior al Descubrimiento, la imagen de una ciudad floreciente, rica en perlas y en petróleo, y la imagen de una Cubagua actual, objeto de proyectos, de avances tecnológicos, posterior, evidentemente, a la llegada de Colón. Pero también es ésta la Cubagua arrasada por los conquistadores y reducida en este presente a un fragmento de tierra cubierto de nácar, habitado por Pedro Cálice, enfermo de lepra, personaje-símbolo de este tiempo y proceso de destrucción.

Ese pasado de extraordinarias riquezas, ese antiguo esplendor ha estimulado la codicia del ingeniero Ramón Leiziaga, quien propicia y efectúa una excursión a Cubagua, acompañado de Cedeño y de Teófilo Ortega. El presente continúa, proyecta, metamorfoseado, el tiempo de la conquista, de la afanosa búsqueda de perlas ahora transmutada en búsqueda de petróleo, ese otro oro, negro; Pedro Cálice, remite, en tono de advertencia a "aquellos tiempos" de la destrucción.

> Sí, en aquellos tiempos. (la casa) . . . parece era la más cómoda —dice Cálice asomándose a la reja—; aquí había una plazoleta y en frente una iglesia que se quemó dos veces. Los dueños no tenían que andar mucho para ir a misa. (*Cubagua,* p. 29).

La confrontación a que es sometido Leiziaga por parte de Fray Dionisio con respecto al pasado de la Isla, la constante

---

41 Lévi-Strauss observa como "...a pesar de todo el esfuerzo empleado en conjuntarlas, las fuerzas del mito y de la historia tiran en direcciones opuestas" (Lévi-Strauss. *Palabra dada,* p. 149).

persecución de riquezas, encarnada en el presente, en los proyectos técnicos de Leiziaga, suerte de doble de Lampugnano, nos descubre o revela una correspondencia entre el presente y el pasado, concretándose así una visión cíclica del tiempo y de la historia.[42] Testimonia y resume esta temporalidad cíclica la frase final de *Cubagua*: "Todo estaba como hace cuatrocientos años" (p. 100) además de la recurrencia de los mismos nombres (Cedeño, Ortega, Malavé, etc.) referidos a la conquista, a la Colonia, la sensación, en fin el clima, de un tiempo de los *orígenes* que todo lo penetra, lo intercepta.

Leiziaga es perseguido por esta experiencia de vivir ese otro tiempo anterior. *Cubagua* es metáfora de una belleza y de un tiempo perfectos, cíclicos. El tiempo, como en Meneses más tarde, se anula, para crear la imagen de la forma perfecta, de lo eterno.

> Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego "Diego Ordaz — Detal de Licores". Los mismos nombres ¿Y si fueran en efecto los mismos? Se volvió a sentar a un gesto del fraile que hojeaba un cuaderno amarillento, un manuscrito antiguo. (*Cubagua,* p. 34).

Es Fray Dionisio quien relata a Leiziaga la historia del conde milanés Luís de Lampugnano, venido a Cubagua "con un aparato de su invención que hacía inútil el empleo de esclavos" (p. 33) en la extracción de las perlas. Es también Fray Dionisio quien asoma, un tanto en broma, la posibilidad de fundar "otra vez" la Nueva Cádiz. El pasado más que un tiempo es una permanencia, un "estado de alma" o de espíritu que penetra los personajes, las cosas, las situaciones, instalándose morosamente en su devenir, en sus discursos. Se diría

42 Urbina ha señalado la correspondencia entre el tema del viaje y esta visión cíclica del tiempo: "Además del tema del viajero en *Cubagua* el tiempo mismo se nos presenta como un viaje en diversas direcciones. A veces es el pasado el que vuelve y se manifiesta como tal, o se confunde con el presente en que se instala. Otras veces es el presente el que se aleja para acercarse a los orígenes, para buscar un orden, para restablecer una armonía inicial o para destejer en la memoria la trama que han ido dibujando lo histórico, lo legendario y lo mítico" (Violeta Urbina T. *Cubagua: el tiempo entre textos.* Tesis presentada a la Universidad Simón Bolívar para optar al título de Magister en Literatura Latinoamericana. 1985, p. 47).

que el pasado es el tiempo por excelencia de *Cubagua,* que el presente no es sino una extensión o proyección del mismo, que "todo estaba como hace cuatrocientos años". El tiempo es pues una suerte de suspensión morosa, detenida, que se filtra en los personajes, los objetos, las situaciones para *hacerlos ver* en su poesía, en una suerte de registro fílmico, que les otorga una nueva escena, otra dimensión.

Es esta nueva y renovadora concepción del tiempo y del espacio literario en la que la palabra propone una cierta imagen óptica, desde los ángulos del sueño, del mito, de la leyenda, de la poesía.

El capítulo "Nueva Cádiz" coloca de nuevo el énfasis en lo histórico, en el pasado, para proponer una magistral reconstrucción imaginaria de la aventura de la Conquista y de la Colonia. Una reconstrucción desde abajo, desde lo cotidiano. Una reconstrucción, en la que intervienen, generando esa otra visión literaria de la Historia, y una radical crítica al poder etnocidiario, los mitos, los sueños, la poesía. La escena narrativa se vuelve fílmica, en esta recreación (que es también re-lectura o re-interpretación) del movimiento y tráfago de la Conquista, del esplendor y caída de Cubagua, de la trata de esclavos, del empedernido y feroz sometimiento de los indígenas.

Días de juego, de crimen, de búsqueda desaforada de perlas, de oro, de riquezas. Los escenarios: Cubagua y Nueva Cádiz, islas-mitos, sueños "dorados" del Caribe.[43] En Nueva Cádiz se juega el destino de Cubagua: los conquistadores y aventureros de toda laya saquean, esclavizan los indígenas, les dan un tratamiento infra-humano. Pero la escritura de "Nueva Cádiz" es también la voz de los oprimidos, de los vejados y paralela a la visión e imagen de la guerra está también la

---

43 Nueva Cádiz ha sido considerada históricamente la primera ciudad que se erige en Venezuela. La descripción que de ella hace Enrique Bernardo Núñez está corroborada por el testimonio de cronistas e historiadores, tales como Juan de Castellanos (en su "Elogio de las Islas Orientales", parte de las *Elegías de Varones Ilustres de Indias*) o de estudiosos actuales como Armas Chitty. Este último señala: "Nueva Cádiz tuvo convento, Iglesia y tanta influencia llegó a adquirir que le agregaron la Isla Margarita porque era tierra fértil... Hacia 1538, extinguidos los ostrales y los indios, Nueva Cádiz entró en decadencia. A la ciudad no la destruye el maremoto o huracán de que han hablado historiadores y cronistas sino el exterminio de sus fuentes económicas: el indio y la perla". (José A. de Armas Chitty. *Historia Ilustrada de Venezuela.* Tomo II, p. 52-58).

imagen de la celebración, del ritual, de la danza indígena. La fiesta de condenación, de rechazo y expulsión del invasor.

No hay en *Cubagua* "novela histórica" en el sentido estricto de este término o concepto sino novela, discurso ficcional, enunciación de una forma artístico-verbal que explora, al lado del sueño, de los mitos, de la crónica, la dimensión secreta de la Historia. Es decir, esa intrahistoria que funda los relatos hecha de los acontecimientos cotidianos, de las pequeñas rivalidades, deseos, pasiones, angustias, obsesiones personales. Tiempo e Historia están pues asumidos en *Cubagua* desde la accidentada y escindida geografía y devenir de un sujeto y espacio concretos, visto desde adentro, desde una ficción en la que se encarnan voces, pasiones, fantasmas. No una noción metafísica o abstracta del tiempo y de la Historia sino una visión plural, escindida, de *tiempos* e *historias* paralelos, en diálogo y juego permanentes.

> Celebrarían la victoria con festines de muchos días. Ya las mujeres les aguardaban con flores para danzar bajo la luna. Tomarían los venados más tiernos para sacrificarlos en honor suyo. Si volviesen los hombres barbados, hediondos y feroces, aderezarían sus cráneos para beber en las fiestas y suspenderlos a la puerta de los bohíos. (*Cubagua,* p. 39).

Esta perspectiva de tiempos e historias cíclicas, simultáneas, paralelas, superación de la noción lineal de una historia y un tiempo sucesivos convierte a *Cubagua* en una obra pionera, renovadora, en cuanto a la introducción de una moderna concepción del tiempo y del espacio literarios. Núñez parece así adelantarse a esa noción de un tiempo congelado en García Márquez, de un tiempo recurrente y fluvial en Carpentier, del tiempo cíclico y utópico de Borges.

Ruptura esta de planos temporales que ha vuelto compleja de un modo extraordinario la concepción misma del discurso novelesco, afectando la enunciación misma de la forma, la *escritura* de la novela.[44] La estratificación de tiempos y espacios

---

44 Para Ramírez Moles "el tiempo de la narración se ha problematizado radicalmente y la renuncia del narrador al esquematismo cronológico tradicional nos parece un elemento decisivo para la energía renovadora de la literatura latinoamericana actual... Lo que la "nueva novela" (latinoamericana) implica esencialmente es la sublevación contra el espíritu de geometría en la linealidad del relato. Pero esta sublevación no es arbitraria ni obedece a un mero afán de novedad en la técnica narrativa. Propone a fin de cuentas que la sucesión y el transcurso no agotan la esencia de la temporalidad humana". (Pedro Ramírez M. *Tiempo y narración,* p. 20 y 205).

se corresponde así con una estratificación y juego de lenguajes que hace de *Cubagua* una escena de la ambivalencia, un texto esencialmente plurívoco.

Lo histórico o documental propicia la organización y proceso de todo un conjunto plurilingual de materiales, de voces (mitos, sueños, descripciones geográficas-poéticas, leyendas, relatos orales, etc.) cuyas relaciones o fricciones generadoras de ambigüedad, son la negación de la cronología misma, del monologismo, de la unidimensionalidad. *Cubagua* es así, este universo de expectativas de lecturas, de sugerencias. Universo fundamentalmente abierto, evasivo, sustentado en un imaginario regido por dos tensiones míticas elementales: creación/destrucción, a las que corresponden un tiempo de la creación y un tiempo de destrucción.[45]

Es precisamente en esta dimensión de temporalidad alterna, suprahistórica, en la que se advierte la complejidad textual de *Cubagua* en la medida en que es esta ductilidad y manejo lúdico del tiempo lo que perfila su clima poético. Es la dimensión en la que, desde la lectura, nos hacemos personajes entre líneas, desde ese murmullo inagotable de voces que hacen la novela, que se desplazan en una suerte de eternidad morosa onírica, subrepticia, sugerente.

Se trata de revelar una textualidad secreta del tiempo y de la historia. La escritura de *Cubagua* trabaja esta posibilidad a través de la exploración ficcional de los lenguajes, voces, mitos, sueños, utopías, que han habitado nuestro devenir. *Cubagua* re-lee y re-escribe estas prácticas significantes que son estratos profundos e internos de la compleja identidad latinoamericana.[46] *Cubagua* los transforma o procesa, "integrándolos

---

45 Márquez Rodríguez señala cómo "En *Cubagua*, en primer lugar Enrique Bernardo Núñez juega con el *tiempo* como nunca se había hecho hasta entonces en la narrativa venezolana, y casi seguramente en la del resto del Continente. Sus antecedentes en este aspecto, por lo tanto, hay que buscarlos en otras latitudes, en lo que ya venía formándose como tradición desde Proust, Joyce, Faulkner y V. Woolf". (Alexis Márquez R. *Acción y pasión en los personajes de Miguel O. Silva y otros ensayos,* p 154).

46 Es importante señalar que, en efecto, la producción narrativa toda de Enrique Bernardo Núñez está alimentada por un conocimiento a profundidad de la Historia del continente americano y particularmente de la Historia de Venezuela. Un conocimiento que no mediatiza sus trabajos narrativos, en la ficción, sino que por el contrario los enriquece permitiéndole más bien serios cuestionamientos a una historiografía puramente académica o a una novelística que no busca "la magia y el color de los épocas pretéritas".

en una totalidad estética, en un sistema discursivo, ficticio, que acentúa la función poética, esa cierta extrañeza y otredad verbal que late en el corazón de esta escritura.

Desde esta perspectiva *Cubagua* es la metáfora de una gran antigüedad continental: lenguajes, voces, textos, de las distintas edades y grupos étnicos, sociales, fragmentos discursivos de una memoria y una identidad americana que busca su interpretación estética a través del diálogo, de la ruptura del sentido, de la transgresión lúdica, de la polifonía verbal. Enrique Bernardo Núñez nos da esta clave de interpretación al indicarnos:

> Ese continente que llaman Nuevo Mundo es en realidad antiquísimo. Sus razas han oído oráculos de tiempos muy remotos. Sus tradiciones se enlazan con los de los pueblos más antiguos. Entre la maleza y al pie de las cordilleras, a través del territorio de Venezuela, se ven grabados en piedra, aves, flores, insectos, estrellas, lunas, serpientes, ranas, cocodrilos, embarcaciones, cabezas de guerreros. En el Orinoco hay cavernas cubiertas de esa escritura misteriosa.[47]

Se trata para *Cubagua* de re-escribir ese "pensamiento salvaje" que está en los mitos, leyendas, en la danza ritual, en las elaboraciones mágico-poéticas, sagradas, de esas "sociedades sin Historia" que son las sociedades indígenas, regidas por una temporalidad mítica, circular. De allí la presencia notable en el texto, de mitos y leyendas indígenas, integrados, recuperados en función del proceso y sistema literario de *Cubagua,* tales como la leyenda de *Cuciú* y la vinculación más o menos directa de personajes y situaciones rituales con toda una memoria arcaica, con toda una ficción de ese tiempo primordial en el que transcurre la fundación de la Isla.

"Habría que ver asimismo hasta dónde historia y novela se confunden o hasta dónde la novela arrastra consigo material histórico. Fuentes que pueden servir a la historia es la obra de los grandes novelistas de todos los tiempos. De igual modo, en ninguna parte como en la historia se halla todo aquello que apasiona en las novelas, y en más vasta escala. Personajes y acontecimientos movidos por las fuerzas misteriosas que incesantemente operan en la vida de los pueblos. Hasta la magia y el color de las épocas pretéritas. ...Aprovechar el material novelable que hay en las vidas oscuras cuya historia no llega a la otra historia o no merece atención de los historiadores es también lo más difícil. Por lo común nuestras novelas se quedan, a medio camino, o se convierten en simples panfletos o caricaturas de la vida real" (Enrique Bernardo Núñez. "Historiadores y novelistas', en *Bajo el Samán,* p. 104-105).

47 Enrique Bernardo Núñez. "Arístides Rojas. Anticuario del Nuevo Mundo" en *Escritores Venezolanos*. Ediciones del Rectorado ULA, p. 39.

Crítica y cuestionamiento de la Historia y del realismo esquemático de la novelística venezolana *Cubagua* propone una excavación en nuestra memoria ancestral, colectiva, a través de una forma poético-novelesca que es, de algún modo, una utopía del género, un más allá del lenguaje. De este modo Núñez plantea una reformulación de las categorías de tiempos, de espacio narrativo en que se ha fundamentado la narrativa tradicional venezolana.

Escritura poética de un tiempo sagrado, original y de una destrucción de ese espacio sagrado que es la Isla,[48] *Cubagua* trasciende los límites de la denuncia, de un realismo social e incluso de lo histórico, para dar acceso a una nueva figuración de lo real, regida por otra concepción de la práctica narrativa.

> Sobre la isla sórdida caía un velo ceniciento. La iglesia y el Ayuntamiento podían ser reconstruidos con poco trabajo. Más allá encontró a una india con el rostro cubierto por sus cabellos y las manos cruzadas sobre el pecho, sobrecogida de terror. ¿Qué les había movido a abandonarla? Pertenecía a esas mujeres que moraban a orillas del mar vendiendo sus cuerpos a los viandantes y guardaban gran cantidad de oro. En su tribu las llamaban Cuciú y como una luciérnaga destelló para él aquella noche.
> Otros dijeron —y así lo refirieron durante mucho tiempo—, que Cuciú no murió en la hoguera. Un adivino la arrebató de las llamas convirtiéndola en garza, una garza roja, y confundida con las otras se cierne sobre los caños en la estación de la lluvia. (*Cubagua,* p. 41-42).

Lo que *Cubagua* recupera de un cierto pasado histórico es un clima, un ámbito, una comunidad de murmullos, da voces apresadas, captados en su desgarrado apagamiento. De allí, ese profundo tono y sentimiento de desamparo que marca las manifestaciones rituales, los personajes-mitos (Vocchi, Erocomay por ejemplo) o a un personaje como Pedro Cálice sobreviviente de un tiempo de destrucción, de soledad, de desaparición física de las cosas, del mundo, de sus habitantes. Lo que sobrevive en *Cubagua* es la soledad, un apagado murmullo de lo

---

48 Briceño-Iragorry aporta datos históricos concretos en torno al auge y caída de Cubagua: "La sed de riquezas y lo hacedero de la explotación de los placeres, trajo poco a poco el agotamiento de éstos, y lo que antes fue un emporio, en breve pasó a ser desolado sitio. ...Cubagua decayó con tanta prisa cuanto había sido su riqueza primitiva, y para complemento de infortunios, un temporal en la Navidad de 1541, destruyó por completo la hermosa ciudad neo-gaditana" (Mario Briceño-Iragorry. *Tapices de Historia Patria.* [Ensayo de una morfología de la cultura colonial], p. 55).

anterior, de lo que antes existió como reino, en su solemne belleza, riqueza y antigüedad. Lo que Núñez nos lega es ese sentimiento perdurable de la sombra, el tono y la atmósfera de lo que fue esa vida magnífica y cruel de la Isla, todo un paraíso entrevisto, soñado por el Almirante Colón.[49] En *Cubagua* viven, habitan esas perdidas visiones, todo ese reino de la luz, de las perlas, del tráfago, todo ese extravío y sueño de Europa para encontrarnos. Todo un inmenso aparato de poder volcado sobre una Isla fundada en el rito, en el mito, en la magia.

Cubagua es la versión poética de los ofendidos. La versión plural de un tiempo y una historia cíclicas, detrás de la cual brilla una perfección, la negación misma del tiempo, la afirmación de lo especular.[50] Un juego de tiempos para condenar y borrar el tiempo: esa es la imagen especular de esta escritura que confunde y entrecruza épocas y lugares desde la conjunción de sueños, mitos, utopía e Historia.

Este plurilingüismo de materiales, voces, fragmentos provenientes de las crónicas, los sueños, las cartas de relación, documentos históricos, etnográficos, etc., es decir todo un entrecruzamiento de formas orales, ficcionales e históricos o documentales, vincula a *Cubagua* a la más antigua tradición narrativa latinoamericana, la de las crónicas de Indias, de la que se desprende una de las más renovadoras y actuales corrientes de la novela hispanoamericana. Anti-novelas que como *Cubagua* releen el género, el tiempo, la Historia, lo niegan en sus tradicionales formas para que se despliegue el esplendoroso y lujoso reino de la ficción, de la palabra, del verbo.

---

49 Para los primeros españoles que llegan y se establecen en territorio de Hispanoamérica la actividad natural —señala Beatriz Pastor— "era la rapiña, única forma de saquear con la rapidez deseada ese botín de los indios, y de volverse a España convertido en indiano rico y respetado. En el fondo, las diferencias entre ellos y el Almirante eran sólo una cuestión de método. La visión de América como botín era común a ambos" (Beatriz Pastor. *Discurso narrativo de la Conquista de América,* p. 118).

50 Octavio Paz ha señalado: "En general, de los primitivos a los griegos, los chinos y los aztecas, los hombres han creído en un tiempo cíclico, circular. Casi siempre las sociedades que postulan esta concepción cíclica del tiempo ven al pasado como al arquetipo, al modelo. ...La experiencia literaria no es sino uno de los modos de aparición de ese elemento extraño: el tiempo mismo que, en todos sus cambios, es el mismo tiempo. ¿El fondo del tiempo no cambia, es una transparencia inmóvil? Si así fuese, lo que llamamos tiempo sería una ilusión y también nosotros, que somos sus criaturas". (Octavio Paz. *Pasión crítica*. p. 94 y 226-227).

Las expediciones vuelven a poblar las costas. Se tiene permiso para introducir centenares de negros y taladrar Cubagua. Indios, europeos, criollos vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas: traen un cine. Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee en una tabla: "Aquí se hacen féretros": Los negros llegan bajo contrato. Los muelles están llenos de tanques. Los buques rápidos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos. (*Cubagua*, p. 54).

La crítica más reciente en efecto ha señalado cómo *Cubagua* superó en el momento de su publicación "lo que hoy se denomina el "horizonte de la expectativa", no sólo del lector contemporáneo, sino también el de los novelistas latinoamericanos y el de los críticos en general".[51] Más cerca del mito y de la fábula que de la Historia académica o científica, Núñez crea un espacio irreal, intemporal, que trasciende las determinaciones históricas, locales, para afirmar el proceso de una ambigüedad, de una alteridad que constantemente incita a la participación del lector.[52]

Los personajes, el paisaje, los objetos, todo está hecho y penetrado en *Cubagua* de una temporalidad espejeante, marina, celeste y terrestre, sagrada y profana, cuya pluralidad deriva de ese juego intertextual fundamental entre mito, Historia y ficción.[53] Juego que, como hemos dicho, define su radical ambivalencia poética, su permanencia transgresora en el contexto de una novelística nacional demasiado fiel quizás a los límites.

Un día el mar cubrió las ciudades florecientes. Al disiparse la noche de muchos días una calma inmensa descendió sobre las aguas. Vocchi estaba en una silla. El mar estaba sembrado de islas y escollos. Se distinguía entre la bruma la línea de una costa nueva con picachos despedazados. (*Cubagua*, p. 67).

51 Angel Villanova. "Para una lectura crítica de *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez" en revista *Escritura* Nº 16, p. 234.

52 Larrazábal observa que "Quizás sea el tratamiento intemporal que se le da al tiempo, uno de los valores esenciales de esta novela. En efecto, los manejos temporales e intemporales que se manifiestan a través del recorrido textual, hacen de *Cubagua* un ejemplo de ambigüedad intencionada donde es precisamente la indefinición lo que marca la pauta del misterio y de la realidad" (Oswaldo Larrazábal H. Prólogo a Enrique Bernardo Núñez. *Novelas y Ensayos*. Ed. Biblioteca Ayacucho, p. XX).

53 Para Lévi-Strauss la oposición entre mitología e historia no es tan abismal como podría comúnmente pensarse: "Il existe un niveau intermediaire. La mythologie est statique, on rencontre toujours les mêmes eléments du mythe sous des combinaisons variées, mais ils sont enfermés dans un système ouvert". Lévi-Strauss. "Quand le mythe devient histoire" en revista *Magazine Littéraire*, p. 44, Nº 23. Octubre 1985).

6. *DON PABLOS EN AMERICA*

Don Pablos en América (1932) es un libro de temática histórica que a través de sus tres relatos aborda o plantea tres situaciones narrativas diferentes. "Martín Tinajero" (1927), el relato que abre el libro, se ubica en el tiempo de la Conquista, narrándonos la participación de Martín Tinajero como soldado, en la armada de Jorge Spira y Nicolás Federman que se dirigió a la gobernación de Venezuela. Si bien los personajes y la ambientación son históricos, la atmósfera y la descripción misma del paisaje y de algunos hechos es poética y a ratos, de tonalidad mágica.

En Martín Tinajero, personaje eje del relato, se cruzan lo real y lo mágico o mítico, la imagen real y la visión alucinada, onírica. Esta alteridad ficción-realidad en la que se configura este personaje le confiere al relato su particular aire de extrañeza, un clima poético [54] propio de su estructuración dual, ambivalente. Martín Tinajero,

> Había visto varios indios a las puertas del palacio episcopal, en uno de sus viajes a Córdoba. La primera intención le vino mientras pasaba una tarde en la iglesia de la Santa Cruz. Una voz secreta despuntaba en su corazón y le proporcionaba cierto arrobamiento. Una tarde tuvo un sueño extraño. Iba por las feraces campiñas que rodean a Ecija, pero tal gozo sobrevenía a su espíritu que

[54] Kristeva señala que "La noción de doble, resultante de una reflexión sobre el lenguaje poético (no científico), designa una "espacialización y una puesta en correlación de la secuencia literaria (lingüística). Implica que la unidad mínima del lenguaje poético es al menos "doble" (no en el sentido de la diada significante - significado, sino en el sentido de uno y otro) y hace pensar en el funcionamiento del lenguaje poético como un *modelo tabular* en el cual cada "unidad" (de ahora en adelante esta palabra no puede emplearse sino entre comillas, al ser toda unidad doble) actúa como una *cima* multideterminada. El doble sería la secuencia mínima de esa semiótica paragramática que se elaboraría a partir de Saussure ("Anagramas") y de Bajtín" (Julia Kristeva. *Recherches pour une semanalyse,* ed. du Seuil, p. 150).

creía marchar por las florestas bañadas de eterna luz. De pronto sobre el collado de Serrezuela se precisaron las formas del Crucificado.

(*Don Pablos en América,* p. 8).

Pero la búsqueda histórica que se nos relata, hacia la que están lanzados Spira y Federman es también una búsqueda de la Utopía, inscrita en una temporalidad en espiral simbolizada por la serpiente de anillos de plata. A través del 'país de las ciudades doradas' se nos describe una variante del mito del Dorado, tan profundamente arraigado en el imaginario de los conquistadores y colonizadores y tan ampliamente perseguido por nuestros novelistas y narradores latinoamericanos. En la nominación simbólica de esta utopía del 'país de las ciudades doradas' el relato nos descubre un universo mítico-mágico que lo emparenta con la más renovadora tradición del cuento latinoamericano: José María Arguedas, Carpentier, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez.[55]

Se trata de una "visión del paraíso" presentada a través de una minuciosa descripción de las riquezas y bellezas sobrenaturales, de los seres divinos y semidivinos que habitan ese "país de las ciudades doradas".

> Bien pronto llegarían al país de las ciudades doradas. Las puertas de los palacios eran de esmeralda y las torres de plata con grandes campanas de oro. En los muros de las casas pobres se veían las vetas del noble cuarzo. Las cosas y hasta las mismas personas tomaban esa tonalidad amarillenta de la abundancia del metal... Los jardines abundaban en frutos de oro y plata y en pájaros también argentados con las alas y las gargantas de pedrerías...
>
> (*Don Pablos en América,* p. 14).

El relato se desarrolla en la confrontación de esa visión de lo mágico, con la aventura misma de la "armada", de Federman y Spira, con la terrible realidad bélica de la Conquista que irradia el terror, el espanto, en los hombres de la expedición. La aventura de la Conquista se ha trocado en el espacio y tiempo

---

55 Chiampi observa que con los cronistas "se inicia el concepto de "maravilla" recogido de las antiguas tradiciones y rejuvenecido en el fulgurante momento en que América se hace un referente real. La significación eufórica para el hombre europeo, que va desde el espectacular impacto del descubrimiento hasta por lo menos los fines del siglo XVIII, se hace mediante la incorporación de mitos y leyendas de los testimonios narrados por los primeros viajeros..." (Irlemar Chiampi. *El realismo maravilloso.* Forma e ideología en la novela hispanoamericana, p. 235).

de la muerte, de la enfermedad, del horror. La visión utópica del "país de las ciudades doradas" se muta en la imagen fantasmal de una campana de oro que "vibraba en el aire", expresión un tanto siniestra de una suerte de delirio colectivo.

> El invierno había comenzado. Unos a otros se interrogaban en silencio. A cada puesta de sol eran menos. Se alimentaban de raíces y hojas silvestres. El momento se acercaba en que se verían obligados a devorarse unos a otros.
>
> (*Don Pablos en América.* p. 17-18).

En el contexto de esta "empresa", Tinajero ha sido una presencia extraña, contrastante en su ascetismo, en su misticismo, en su fervor caritativo, religioso, con la ferocidad, el espíritu de saqueo, la dureza casi animal de los hombres de la Conquista. Es así como despierta envidias, insultos y burlas de quienes le acompañan. La historia de Martín Tinajero es la historia de su conversión en santo: su sentido del sacrificio, su pureza, sus visiones religiosas lo muestran en el misterio de su existencia, lo descubren en una cierta otredad de lo divino. Su muerte, finalmente, es la revelación milagrosa, maravillosa, de su santidad.

> Le metieron desnudo en un hoyo cavado por las aguas al pie de un ceibo y lo cubrieron, con tierra.— . . . Cuando toda la compañía volvió a pasar junto al sitio donde había quedado Martín Tinajero, sintieron que en el campo se exhalaba cierta fragancia.— . . . El cuerpo estaba descubierto y lleno de abejas de las que crían miel.
>
> (*Don Pablos en América,* p. 33-34).

"El Rey Bayamo" (relato de mediodía) es el segundo de los tres relatos que conforman *Don Pablos en América.* Es la historia de un enfrentamiento contra Bayamo, rey negro, a quien Pedro de Orsúa, conquistador español, tiende una celada para hacerlo prisionero junto con los suyos. Se trata de una narración de tema histórico, contextualizada en la época de la Conquista, en torno a la situación de seducción y de engaño de que es objeto el poder local (el rey Bayamo) para apoderarse de las tierras, las riquezas y los hombres.

Lo que se nos revela es la estrategia del invasor (Orsúa) conquistador, en su itinerario de dominación, de búsqueda de poder. Más allá de los datos históricos y geográficos (nombres

de personajes y de países o localidades) una atmósfera atemporal gravita en el relato: la sensación de que el pasado se ha metamorfoseado en el presente de los acontecimientos.

> El general marchaba delante llevando a Bayamo por trofeo principal de su victoria.
> Ni en sus guerras contra los indios musos ni al fundar la ciudad de Tudela de Navarra, ni en sus contiendas en el nuevo reino, mostró más orgullo. Iban detrás las mujeres, los niños, los cautivos rodeados de arcabuceros, las mulas con las mercaderías, armas y víveres de los rebeldes. Las campanas echadas a vuelo, cubrían las aclamaciones al general Pedro de Orsúa.
>
> (*Don Pablos en América,* p. 53).

Es precisamente esta atmósfera supratemporal, pero enraizada en la Historia, en una Historia concebida como *potens* lo que vuelve poética la escritura de este relato.[56] Así, a través de la escritura poético-narrativa Núñez reconcilia un sugerente y estilizado tono de denuncia con la visión mítica, mágica, sorprendida en el descubrimiento de un fragmento del pasado. La escritura de este modo, a la par que explora, realiza una suerte de reinterpretación histórica al plantear una nueva imagen de lo ocurrido en la que las fronteras entre el pasado y el presente se vuelven difusas.

El pasado se incrusta en el presente de la narración, se hace discurso de una nueva imagen, imagen temporal que condensa y devela en torno a la figura misteriosa, hermética, de Bayamo. Historia, mito, leyenda se cruzan en la descripción de su extraña figura. Una estela de cosa irreal, de supra-naturaleza configura este orbe de lo poético en que se desplaza el cuento del rey Bayamo.

> Por los jardines y galerías, por las cámaras cubiertas de espejos, de tapicerías flamencas, trofeos y escudos de armas sobre los cuales vertían su luz los candelabros de plata y lámparas vene-

56 "El saber histórico —dice Huizinga— es siempre puramente potencial. No sólo en el sentido de que nadie conoce ni puede conocer la historia del mundo o la historia de un gran reino en todos los detalles susceptibles de ser conocidos, sino en el sentido mucho más profundo de que todo conocimiento histórico sobre el mismo tema, ya se llame Leyden o Europa, se refleja en la cabeza de A de un modo distinto que en la de B aún suponiendo que ambos hayan leído todo lo legible acerca de este tema" (J. Huizinga. *El concepto de la Historia,* p. 13-14).

cianas, pasaba un murmullo lisonjero. Unos pajes ofrecieron a Bayamo dos llaves doradas sobre un almohadón escarlata mientras otros le escanciaban vino. Pero Bayamo no bebía.

(*Don Pablos en América,* p. 56-57).

Tal como lo señaláramos, la historia de Bayamo es la historia de un cautiverio y de una seducción. Bayamo estará rodeado desde su aprehensión de un lujo y de un arte exquisito de vida al que no es extraña la presencia del erotismo que se nos presenta como una forma de éxtasis y de refinamiento. Bayamo, cautivo, es convertido en moda exótica y en objeto de placer del poder. Utilizado para satisfacer apetencias sexuales Bayamo resulta envilecido y degradado en el plano mismo de lo amoroso. Así, el vasallaje y degradación en el plano político y social se torna también degradación en el plano de lo humano, de lo moral, de lo sexual.

Fragmento revulsivo y maravilloso de una Historia que no termina de escribirse, el rey Bayamo se ubica en esa zona intermedia entre la lucidez y la alucinación, entre el sueño y la vigilia, esa zona en la que se desplazan los fantasmas que desentierra el mediodía.

Gracias a las disposiciones del marqués de Canete Bayamo fue a vivir a Sevilla, sostenido por el real tesoro. Pero una noche, día de la Circuncisión del Señor, tuvo otro sueño que le llenó de alegría por parecerle que también habría de cumplirse. Vio a Orsúa ultimado a cuchilladas por sus mismos tenientes, en las selvas, mientras efectuaba su Jornada del Dorado.

(*Don Pablos en América,* p. 61).

"Don Pablos en América" (relato de la vida picaresca), es el tercer y último relato de esta trilogía. Es el único de tema picaresco. Como su título lo indica es una versión y una proyección narrativa latinoamericana del famoso personaje quevediano: Don Pablos de Segovia, en América. Lo que se nos relata, suerte de revisión y continuación fingida del texto de Quevedo es la metamorfosis, el cambio de fortuna, del personaje pícaro en este continente.

Fue regidor, le eligieron alcalde, diéronle tierras y una encomienda numerosa.— . . . Don Pablos cobraba con largueza en sus vasallos las afrentas de su vida pasada. Después le era fácil, cuando el

Gobernador visitaba la encomienda, obtener informes favorables bajo pena de azotes y de la misma vida.

(*Dan Pablos en América,* p. 66).

El cuento se desarrolla en el juego intertextual con la novela de Francisco de Quevedo, *El Buscón* y por lo tanto en la oposición de dos tiempos y dos situaciones narrativas radicalmente diferentes, la vida picaresca del personaje en España, narrada desde la perspectiva evocativa del pasado y la vida de opulencia actual de Don Pablos, en América.[57] Narrado en tercera persona el cuento expone la inversión de valores que se opera en el típico anti-héroe de la novela picaresca: la conversión de su pobreza en riqueza material y de su vida y carácter aventureros en una vida y en un espíritu monótono, vengativo, receloso, violento.

Pasaron otros años. El carácter de don Pablos fue empeorando. Se entretenía en azotar a los esclavos. Decían que doña Blanca era una mártir. En la ciudad florecía la fama de su piedad y hermosura.

(*Don Pablos en América,* p. 73).

La picardía, la mendicidad de don Pablos se vuelve pues en América presunta hidalguía. Su nombre se trueca en opulencia. Es la hidalguía del conquistador y luego del colonizador, del poder impuesto, fundado en el engaño, en los negocios sórdidos, en la violencia, avalada por las instituciones político-sociales y particularmente por la Iglesia. En sucesivas "Notas de 1923 y 1928" al final del relato, Enrique Bernardo Núñez llama la atención en una perspectiva de análisis sociológico, en torno al interés de estudio que debería despertar don Pablos como tipo humano y en torno al proceso de criollización y hasta de universalización que ha seguido y sigue el personaje, la figura de don Pablos en América.

57 "De esta forma —dice María Casas— ha querido Enrique Bernardo Núñez evocar la imagen del pícaro, que para él ha tenido mayor vigencia en este lado del Atlántico. Piensa el autor que aquel advenedizo, deseoso de mejorar su linaje, logró su propósito con sólo trasladarse a las Indias y cambiar de nombre" (María Casas de Faunce. *La novela picaresca latino-americana,* p. 183-184).

Su figura descuella entre las turbas de hidalgos y las de héroes y santos que hollaron los caminos del nuevo mundo. A menudo la voz de estos últimos se perdió entre las ruines burlas del buscón y su influencia dejó raíces tan profundas, que ya el árbol del linaje de Pablos cubre el inmenso trópico.

(*Don Pablos en América,* p. 75).

7. *LA GALERA DE TIBERIO*: MITIFICACION Y CRITICA DEL PODER

En *La Galera de Tiberio* (1938) [58] a diferencia de *Cubagua* el mito es más un espacio político que sagrado. La figura y la narración en torno a la legendaria Isla se ha desplazado hacia una novela en torno a la figura del Canal de Panamá, metáfora de una Latinoamérica presente, conflictiva en su situación y relaciones de poder político y sociales.

Si bien es cierto que en *La Galera*. . . existe toda una historia mítica ligada a las peripecias y posesiones del anillo mágico ésta tiene el sentido de un relato y un discurso paralelos al de la historia y discurso político en torno al Canal de Panamá, de ese extraño buque-galera que es la encarnación simbólica de una Latinoamérica en crisis y particularmente de una Panamá sujeta a tantas vicisitudes políticas.

El mito de *La Galera*. . . es un mito político. El de ese "buque que sigue como una sombra al Texas" (p. 120), el de ese espacio disputado, invadido, de vejación constante a todo un continente a través de la presencia naval, militar, tecnológica del imperio norteamericano. Se trata de la movilización de toda una mitología en torno al poder imperial, neocolonial. Cambia la historia, la procedencia del material mítico, el tono de escritura de *La Galera*. . . con respecto a la escritura mítico-sagrada de *Cubagua,* pero se reafirma, en un sentido más radical o declarativo, la perspectiva política, de indagación de los secretos mecanismos de poder que han regido y rigen la vida, la historia de nuestro continente.

---

58 Este estudio y las respectivas citas, notas o referencias bibliográficas se hacen de acuerdo a la edición cubana de Casa de las Américas, prologada por Domingo Miliani, edición que sigue a la primera realizada en Bruselas.

La Galera. . . . es así el texto culminante de toda una producción ficcional, narrativa, ligada en su más profunda concepción a la persecución de ese "secreto de la tierra", de esa identidad subjetiva y social tan tejida de nuestros mitos de origen, de formación, en los que está implicada sin duda toda una problemática sobre el poder.[59]

La escena narrativa de un tiempo pasado, mítico-sagrado, indígena, se ha desplazado en *La Galera*. . . . hacia un presente profano, más bien abyecto, que configura esta abyección en torno a una mitología del poder que rechaza lo sagrado. Las referencias y relaciones con respecto al universo indígena estarán pautadas ahora por toda una información sobre civilizaciones antiguas, particularmente sobre la civilización romana, sus reyes, emperadores, y otros personajes históricos. Así se establecerá una suerte de paralelismo narrativo entre un presente desacralizado, invadido de una suerte de mitología política, cotidiana, a ratos grotesco y un pasado que se configura alrededor de la figura del anillo mágico y de su pertenencia a poderosos de diversas épocas y países.

Una cierta ironía y desmitificación de lo religioso, de lo sagrado, se liga a este presente cotidiano que ha perdido cualquier posibilidad de poesía, para adquirir en ocasiones más bien los rasgos de lo grotesco, lo absurdo o lo definitivamente abyecto. Llama la atención en la primera parte de *La Galera* estos personajes extraños que son el doctor Pedro Isojo y el profesor Testa en los que se confunden un poco lo absurdo y lo sagrado. La frase "Tampoco nadie leía ya" que se repite en múltiples ocasiones, subraya esta desmitificación de lo sagrado a que nos referimos.

> Recuerdo siempre al doctor Pedro Isojo, en su colegio de Valencia, que creía infundir la inteligencia a sus discípulos hablándoles de logias masónicas, y al profesor Testa, de Caracas, que ajeno a cuanto ocurre en el mundo, pasa los días y las noches escribiendo

---

59 En sus reflexiones ensayísticas y/o periodísticas Enrique Bernardo Núñez insistió en la necesidad de un pensamiento, de una producción artística, intelectual, interesada en penetrar y revelar nuestro modo de ser propio, latinoamericano "Verdadero será el pensamiento que se introduzca en la corteza amarga y espinosa de lo venezolano. Será el pensamiento de regreso de largos viajes por los mares del planeta y por los misterios de la tierra adentro. Un pensamiento con las manos llenas de palabras luminosas". (Enrique Bernardo Núñez. "Hacia un pensamiento nacional" en *Una ojeada al mapa de Venezuela,* p. 38).

cosas desprovistas de sentido. Ante su mesa cubierta de paño manchado de tinta, la barba apoyada en la diestra —según conviene a un filósofo— el doctor Isojo disertaba contra las religiones y temía por momentos que un atentado acabase con su vida. (*La Galera...*, p. 103-104).

Detrás de este insistente paralelismo y alusiones al mundo de antiguas civilizaciones se desliza una relación de confluencia y de identidad entre el universo mítico, aborigen, americano y la sacralidad mítica con que se han revestido civilizaciones antiguas como la asiática. La observación del narrador, Silvela, explicita esta idea de una cierta comunidad de valores, mitos, identidad entre América y Asia: "La noche izaba visiones de Oriente. América desea al Asia. En el fondo del alma de América Asia se mira y sonríe" (*La Galera....*, p. 172).[60]

Por otra parte, el tema de la guerra, de la presencia militar en la zona del Canal, de la corrupción política y diplomática, las conversaciones en los cabarets de los emigrados y políticos latinoamericanos, la hemorragia y muerte de Camphausen, la prostitución política y personal son algunos elementos que conforman esta mitología de una cotidianidad inmersa en un cierto clima de hastío, de banalidad, de degradación moral, social. El relato de estas situaciones cotidianas gira siempre en torno a la expectativa del descenso, de la caída, del derrumbe personal, social-político.

La prensa especulará sobre la caída de la moneda, la quiebra de los bancos, la rebelión de un ejército en el imperio de Chía. Se trata de una mitología que ya no busca su estética en un pasado poetizado como en *Cubagua* sino que hace de la referencia y el contrapunto con el pasado de antiguas civilizaciones, el mecanismo de exploración de un presente, estado de alma social, colectivo, asolado por la crisis política, ética. De sus consideraciones en torno a este estado espiritual latinoamericano, y en cierto grado universal, se desprende un aire de desesperanza, de profunda inquietud y escepticismo con respecto al futuro. Se trata de todo un cuadro de relajamiento de los valores y de las costumbres al que se agrega la pérdida de la sacralidad del saber y de la literatura misma.

---

60 Enrique Bernardo Núñez ha señalado también, en su obra ensayística "El indio, que sólo poseía su arco y sus flechas encontró imágenes, símbolos, tan vitales, como los que resplandecen con formas más puras en el altar de otras civilizaciones" (Enrique Bernardo Núñez. "Hacia una interpretación" en *Una ojeada al mapa de Venezuela,* p. 12).

Tampoco nadie leía ya. Esta frase de Camphausen silba como flecha. Es decir, nadie leyó durante siglos. Períodos de tiempo semejantes a esos espacios que separan los universos, según afirman los astrónomos. ¿Cuántos libros quedarían entonces? y recuerdo los veinte volúmenes del profesor Testa, de Caracas; el esfuerzo de Vicente Casas que se quedó ciego descifrando papeles viejos relativos a personajes insignificantes y aquellos poetas diplomáticos que hablan de las tardes vestidas de crinolina. (*La Galera*. . ., p. 130).

Hay, como se ve, una ironía y un escepticismo que desmitifica y desacraliza el mito mismo de la literatura, del libro como institución trascendente imantada de un aura especial opuesta a la barbarie y rusticidad de las circunstancias presentes. Pero se desmitifica y se parodia también la noción de una literatura costumbrista o criollista, apegada a los retrasados cánones y gustos de la tradición: "aquellos poetas diplomáticos que hablan de las tardes vestidas de crinolina".

No hay en *La Galera*... . una epifanía del mito tal como se expresa en *Cubagua,* texto en el que el mito está ligado a la revelación del universo indígena. El mito en *La Galera*... . es por el contrario una palabra, un discurso en función política que oculta y deforma, camufla, la realidad latinoamericana.[61] Aunque proviene de la historia termina deformándola, al sólo mostrar su epidermis, sus contingencias, sin revelar causas ni razones.

En tanto que lenguaje segundo, el mito acá actúa transformando, deformando situaciones, figura, realidades; generando fricciones-ficciones entre lenguajes o discursos y sus referentes: el anillo mágico y su periplo prodigioso, la extraña muerte de Francis Lowe de 29 años, residente en Panamá, la aparición fantasmal del buque-galera (galera de Tiberio), las relaciones políticas, de cancillería, entre Panamá-Venezuela y los Estados Unidos. Son éstos sólo algunos hechos que revelan el matiz mítico y a veces ligeramente fantástico de un discurso novelesco que no cesa de crecer y de nombrarse en su ambigüedad.

---

61 Barthes señala que el mito opera o actúa deformando: "el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión . . .encargado de "hacer pasar" un concepto intencional, el mito no encuentra, en el lenguaje, sino traición, pues el lenguaje sólo puede borrar el concepto si lo esconde, o desenmascararlo si lo dice. La elaboración de un sistema semiológico segundo va a permitir al mito escapar del dilema: acorralado para descubrir o liquidar el concepto él lo *naturaliza* (Roland Barthes, en Barthes y Sebag. *Del mito a la Ciencia,* p. 30).

La "Galera de Tiberio" es así una suerte de figura discursiva polimórfica, mítica y fantástica, novelesca y onírica, real y fantasmal, fundamentalmente polisémica, que organiza la novela, dando coherencia a las diversas historias que en ella se entrelazan. Buque-fantasma, empresa político-militar, tienda de abalorios, son algunas de esas significaciones que perfilan su realización discursiva.

Alrededor de su historia y discurso se van tejiendo otras historias y relaciones míticas. El ser mítico de este buque-galera va a radicar precisamente en su evanescencia. Su presencia-ausencia extraña, ambigua, consiste en ser una suerte de núcleo textual, simbólico, que se distiende en el tejido de historias, personajes, alusiones, climas o contextos narrativos que va construyendo. Sombra ("buque que sigue como una sombra al Texas", p. 120), secreto de Estado, figura nocturna, a su alrededor giran historias y elementos míticos y se desencadenan acontecimientos extraños y fatales.

Jeroglífico, metáfora y mito de la antigüedad *La Galera. . .* es un enrejado de relaciones, de tensiones y de procesos textuales en ocasiones opuestos. Por una parte mitificación del poder, de sus instrumentos y capacidad de dominación y por otra parte, desacralización y crítica de ese mismo poder a través de toda una red de tergiversaciones, degradaciones, descomposición moral, ética que en torno a él se crea. Pasado y presente están atravesados por esta mitología del poder y de las relaciones políticas: *antiguas,* a través de las posesiones del anillo maravilloso y *actuales* por medio de la presencia del buque-galera en la zona del Canal de Panamá.

> La galera —me dijo Camphausen— ahora yo conozco su verdadero sentido, pero no lo digo para dar trabajo a los historiadores y también para evitárselo a la crítica racionalista. Es un buque que sigue como una sombra al Texas. ¿Qué puede ocultarse a un historiador? ¡Ah!. . . ¡Eh! En los partes secretos se la designa con el nombre de "La Galera de Tiberio". Lleva en la popa una luz roja y sólo se la divisa desde el anochecer (*La Galera de Tiberio,* p. 120).

Invención dentro de una invención, texto dentro del texto, la historia de *La Galera. . .* ha sido creada por Herr Camphausen, personaje enigmático, suerte de historiador profeta, para quien el devenir de la Humanidad ocurre en períodos cíclicos en los que sólo cambian los nombres de las cosas. Esta

"Galera de Tiberio" inventada por Camphausen es una de las formas de este mito del eterno retorno[62] en cuya filosofía se basa la concepción de la Historia de este extraño sabio. Artificio este a través del cual la novela asume esta misma estructura mítico-ideológica.

Hemos señalado que es precisamente este tratamiento estético, textual, del mito, consistente en trabajarlo como escritura, como *potens* o posibilidad literaria, íntimamente conectado a la red de alusiones y de referencias intertextuales lo que define, en buena medida el aporte renovador de *La Galera...* . en el contexto de la novelística moderna venezolana. Un juego de voces, de planos de lenguaje que busca, en la dimensión de la polifonía, una nueva cara, un nuevo proceso de la novela venezolana, agotada o exhausta en las pautas del realismo criollista.

La Galera de Tiberio es así esta mitificación novelesca de una política antigua y actual que se desdobla y se escribe en diversos rostros, actantes, y situaciones tempo-espaciales: Tiberio César o el emperador Tiberio Claudio Druso, sobrino de Tiberio Nerón, pero también el presidente Picker o su sucesor el presidente Otrotanto. Eslabones y episodios de esta cadena cíclica de figuras oscilan y se desplazan entre el mito, el sueño, la ficción, la realidad y la parodia.

La Galera de Tiberio se desarrolla en la imprecisión de estos límites, en la alteridad y contrapunto de ficción y realidad. Los personajes, aun los que parecieran estrictamente históricos están marcados por esta ambigüedad de un discurso que funda su ficción, en el juego, fricción o relación de lenguajes y códigos culturales. Una ficción que explora y profundiza en la materia textual las posibilidades artísticas de los lenguajes del mito,[63]

---

62 Para Eliade a través del mito del eterno retorno el hombre desea restablecer el tiempo sagrado de los orígenes, y de este modo, en una suerte de mecanismo inconsciente, evita, las presiones impuestas por la Historia: "Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales..." (Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno,* p. 86).

63 Cassirer señala: el mito "combina un elemento teórico y un elemento de creación artística. Lo primero que nos llama la atención es su estrecho parentesco con la poesía... El rasgo fundamental del mito no es una dirección especial del pensamiento o una dirección especial de la imaginación humana; brota de la emoción y su trasfondo emotivo tiñe sus producciones de su propio color específico". (Ernst Cassirer. *Antropología Filosófica,* p. 117 y 127).

del sueño, de la historia, del discurso político y periodístico, del relato maravilloso o la crónica, para, a partir de su contrapunto con el discurso mismo de la poesía y de un lenguaje narrativo finamente irónico y paródico configurar un discurso autónomo que integra el lector al proceso mismo de su producción, de su escritura.

La confrontación irónica y paródica con los discursos de la Historia y de la política persigue precisamente desmitificarlos como lenguajes del poder, así como denunciar el saber, y el lenguaje que ha sacralizado sus instituciones.[64] Tal es el sentido de la historia "escrita por Herr Camphausen", en la que la "galera" aparece como el símbolo mítico, recurrente, transhistórico, del poder, de los imperios.

> De Washington partían los grandes caminos a todo el continente y éste se hallaba enlazado además por toda clase de comunicaciones posibles.
>
> Toda la tierra fue rodeada por una misma línea de aviación. Las cosas tenían el mismo precio en Filipinas que en Bogotá. Había un oleoducto y una misma moneda. Había un poder único compartido entre dos o tres naciones.
>
> Cada ciudad en América tenía un stadium y un capitolio de mármol semejante al de Washington ante el cual se hallaba la reproducción en oro y plata de una galera, como las proas cartaginesas que adornaban la tribuna del foro romano. Esta galera sólo podía compararse por su magnitud con el carro que remataba la mole adriana. (*La Galera*..., p. 118-120).

Crítica y parodia de la Historia, ironía y desacralización del poder, la "galera" reviste en el discurso de Camphausen un carácter mítico-simbólico debido a su majestad en grandeza, su recurrencia. Es el poder omnipotente, omnipresente, que elimina las diferencias particulares para imponer su vasallaje.

Mito y símbolo del Imperio, el buque-galera es el poder transnacional, para el que no existen identidades nacionales o

---

[64] Miliani ha observado cómo esta teoría de la historia de Herr Camphausen al destemporalizar las referencias históricas de los imperios romano/norteamericano permite una mirada arqueológica pero a la vez muy crítica sobre Hispanoamérica, sobre su situación neocolonial "Esa intención globalizadora de Historia grande e intrahistoria, de ficción y mitificación de los grandes atropellos sociales sobre los cuales transcurre el tiempo cíclico de un continente mediatizado por los colonialismos es, a nuestro juicio, la gran proyección de esta novela escrita en 1931, editada en 1938, reimpresa en 1967, aún desconocida" (D. Miliani. Prólogo a *Cubagua* y *La Galera de Tiberio*. Casa de las Américas, Cuba, p. XLII).

regionales sino el culto al dinero, al comercio, de allí la equivalencia simbólica y la igualdad nominativa entre el buque y la tienda de antigüedades de Miss Ayres, que también se llamará "La Galera de Tiberio" y estará decorada en sus vidrieras con "una pequeña galera trabajada en nácar y plata" y ofrecerá al público de turistas que recorren Panamá todo un muestrario de ese pasado indígena "autónomo", "americano", que ya sólo servirá para venderse como "típicos" objetos de decoración: ídolos, huacas, collares de amuletos, pieles de caimán. "Artículos para turistas y marineros" (*La Galera. . .*, p. 149-150).

La Galera. . . ironiza y parodia, pretende desmitificar toda una concepción de la Historia oficial, escrita por "Académicos", que rinde culto a los mitos del poder, del imperio. Así, la noción de un tiempo puramente cronológico, lineal, "objetivo" perderá validez para dar paso a la noción de un tiempo complejo, penetrado por el inconsciente, los sueños, los mitos, la ficción. Una nueva imagen del tiempo y de la *Historia* nos plantea Núñez a través de este juego intertextual y paródico que implica la teoría de Herr Camphausen, su visión cíclica, recurrente, del devenir, las alusiones y citas de historiadores y escritores antiguos y modernos. Es toda una nueva práctica del género novelesco, deslastrada de realismo social o reformista.

Nueva práctica significante de la novela en la que van a influir decisivamente las renovadoras técnicas de "encuadre" y "montaje" que aporta el cine con su nueva visión del tiempo, de la historia, del mito, del discurso narrativo.[65] Reinterpretación artística de la Historia, de la política latinoamericana y nueva lectura de viejos mitos, *La Galera. . .* nos confronta a una visión plural y universal de la cultura latinoamericana [66]

---

65 Lotman ha señalado cómo "La luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, etc., pueden conferir a los objetos reproducidos en la pantalla significaciones complementarias: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc. . . .las significaciones cinematográficas se basan en un desplazamiento, en una deformación de las sucesiones, de los hechos o de los aspectos habituales de las cosas. . . Cuando el espectador adquiere un cierto hábito de obtención de la información cinematográfica, confronta lo visto en la pantalla no sólo (a veces no tanto) con el mundo real, sino también con los estereotipos que ha visto en otros films". (Yuri M. Lotman. *Estética y Semiótica del cine,* p. 45-46).

66 "A veces las lecturas de la obra de Enrique Bernardo Núñez hacen pensar en aquel mito platónico de "Er, el Armenio". Er el Armenio es situado en ocasión de ver el mundo, la cultura y las constelaciones todas a un mismo tiempo. *La Galera de Tiberio,* la última de las novelas que escribió, nos sitúan en esa misma condición de ver sobre varias circunstancias de una vez". (José Ramón Medina, "Enrique Bernardo Núñez, algo más que un cronista" en *El Nacional* del 3-06-1987).

y a una crítica de la dependencia, de los mecanismos de poder que han dado de ella una visión reductora, salvaje, y exotista: el mundo del subdesarrollo o el despectivo tratamiento de tercer mundo.

Visión a veces especular u onírica, profundamente arraigada en una heterogeneidad cultural en la que el mito cumple el papel de comunicar con las zonas más densas y oscuras de esa realidad múltiple que la imagen novelesca trata de atrapar, metamorfoseándola.

El mito en *La Galera...* . rasga zonas, devela y atemporaliza, confronta lo clásico y lo moderno, lo antiguo y lo actual, la leyenda de Tiberio y el Canal de Panamá, Asia y América, Europa y América, Estados Unidos y América a través de toda una serie de oposiciones y encuentros, sucesiones y yuxtaposiciones, alternancias, que hacen del texto todo un collage narrativo, una pluralidad dialógica fundada en ese mosaico de voces, de tiempos, de discursos y prácticas significantes que es la cultura latinoamericana.[67]

Desde esta perspectiva *La Galera...* . continúa la búsqueda estética de los textos anteriores de Enrique Bernardo Núñez, desde *Sol Interior* (1918), un primer intento narrativo, novelesco, de muy irregular factura, hasta estas últimas páginas angustiadas (que Núñez subtitulará en un cierto juego irónico "Crónica del Canal de Panamá") en torno a ese proceso histórico-cultural traumático, difícil, cambiante, que es la identidad de nuestros países.

La Galera . . . de algún modo cierra esta poética, esta utopía del espacio latinoamericano, de esa realidad mítica escrita desde el tiempo cíclico y eterno de la metáfora, desde la ilusión fílmica del juego de planos, desde el contrapunto de tiempos y espacios.

---

67 Para Núñez "La Conquista no concluye en el siglo XVII. Ni la Colonia propiamente dicha finaliza en la Independencia. Fluye de todo esto una permanente actualidad. La historia contemporánea nos hace volver los ojos hacia la plenitud de estos términos. Conquista, Colonización e Independencia. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. Se diría que todo nuestro pasado fuese presente... Sólo ruinas señalan el paso de todas las dominaciones. La otra, la que puede llamarse doméstica, está siempre pronta a recobrar su imperio. Nuestra existencia nacional se desenvuelve en medio de esas dos fuerzas, una interna y otra externa" (Enrique Bernardo Núñez "Discurso de incorporación a la Academia de la Historia" en *Cubagua, Orinoco,* y otros textos. Edición del Concejo Municipal del Distrito Federal, p. 4-5, 1976).

Metáfora de viaje, la galera, buque fantasma, es también una travesía hacia el fondo de una mitología de lo arcaico y lo moderno que se oculta en las distintas edades, estratos y herencias de Latinoamérica. Igualmente *La Galera*.... es una metáfora espacial: esa tienda de antigüedades de Miss Ayres en la que se reúnen o superponen objetos y figuras de la más diversa procedencia.

> La Galera de Tiberio ostentó sus magníficas muestras luminosas en la Avenida Central. Idolos, huacas, collares de amuletos, pieles de caimán. Decoraba las vidrieras una pequeña galera trabajada en nácar y plata. Pájaros embalsamados de plumajes maravillosos, en aros de cristal. Símbolos para historiar letras en la obra de Camphausen. Artículos para turistas y marineros.
> Y en realidad pronto la tienda comenzó a darme una impresión semejante al relato de Camphausen. Era una demostración de lo que sería dentro de algunas centurias una tienda de antigüedades con sus fonógrafos, sus máquinas de escribir, sus refrigeradores y linternas de mano. (*La Galera* ..., p. 150).

Como la pintura o cuadro dentro de la pintura la escritura de este texto nos da una clave de su interpretación en esta suerte de "puesta en abismo" que se significa en el nombre de la tienda y de esa galera, reproducida en miniatura en el Capitolio de Washington, según Camphausen, y en la tienda de Miss Ayres.

Insistimos en este carácter ambiguo y polisémico de *La Galera*.... proyectado hacia un campo semántico y de expectativas significantes muy amplio, en la medida en que relacionada con la 'galera' se va a tejer la historia del anillo mágico, símbolo también de poder, encarnación del mito de la recurrencia, del regreso al origen.[68]

La mitificación consiste precisamente en este proceso de transformación que afecta los objetos y las situaciones narrativas, atemporalizándolos, dotándolos de un estado o sensación de más allá que los extraña de su devenir cotidiano. Es la

---

68 La "Galera de Tiberio" —dice, Aura de Tovar— "adquiere dentro de la obra un valor polisémico porque designa ya la misteriosa nave que anuncia desgracias (generalmente su aparecimiento coincide con la caída y pérdidas de aviones) ya la tienda de antigüedades, que abre Miss Alice Ayres, hermosísima y enigmática norteamericana rodeada de un halo de fatalidad" (Aura de Tovar. "Notas sobre Enrique Bernardo Núñez: Teórico y renovador de la novelística venezolana". Parte II, en revista *Letras,* Nos. 34-35. Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Octubre-Noviembre-Diciembre 1976. Enero-Febrero-Marzo 1977).

atmósfera que se crea alrededor de la "galera-buque", del anillo, de la tienda de Miss Ayres.

Mito y utopía convergen así para provocar este sentido de extrañeza, este clima de misterio y de temor, de premonición bélica que impregna los acontecimientos, que condensa particularmente la "galera", ese navío desconocido, un tanto fantasmal que se ha avistado atravesando la zona del Canal de Panamá. La "galera" despierta este sinuoso sentimiento de terror que se desprende de su despliegue de poder, del espectáculo de tecnología que se proyecta o construye a su alrededor. Ciencia, tecnología y misterio se alían en esta forma que inspira o convoca extraños sentimientos y pulsiones:

> En aquellos días dos aviones desaparecieron misteriosamente. Un navío desconocido fue observado cerca de la escuadra del Atlántico y al mismo tiempo en otro extremo, en el Pacífico. (*La Galera de Tiberio,* p. 150).

Este ambiente de amenaza bélica va a estar subrayado por una serie de informaciones aparecidas en la prensa en las que se hace notar la presencia de un buque de misteriosa forma, de desconocida identidad. Todos estos indicios conforman este clima de inseguridad, de malestar, de terror, en torno a la identidad mítica de la galera. De allí que ésta, su presencia, esté ligada necesariamente, a oscuros presagios en torno al futuro, a un cierto tono pesimista, a un sentimiento de muerte que gravita en las palabras, en el discurso mismo de la novela.

La mitificación de la "galera" y a través de ella de ese proceso-inmersión-viaje de la historia neo-colonial latinoamericana conduce así al tema de la muerte tan inextricablemente ligado, en las antiguas tradiciones míticas, al tema del viaje al más allá, del descenso al infierno.[69]

---

[69] Para Furio Jesi la presencia obsesiva de la muerte en la narrativa moderna —él estudia el caso de Pavese— está vinculada a la ausencia de las epifanías festivas colectivas de los grandes símbolos que "ha afectado ante todo a la novela, nacida y desarrollada a partir del helenismo como lugar de elección entre tiempo histórico y genuinas sobrevivencias de los mitos. ...cuando un narrador (como Pavese) reconoció la ausencia de la fiesta, la novela perdió su relación natural con la realidad colectiva, del mito, y sus personajes corrieron el riesgo de convertirse en figuras desconsagradas, desprovistas de verdad, marcados por las culpas de una cultura en que el elemento subjetivo —el estado de sueño— quedaba como único depositario de las iluminaciones derivadas de las epifanías míticas" (Furio Jesi. *Literatura y mito,* p. 185-186).

Hay pues toda una simbología del mal, del poder de destrucción, ligada al mito del eterno retorno, subrayada por la cíclica y reiterada presencia de estos símbolos fatales (el anillo, la galera) y muy particularmente por la asociación con la figura de Tiberio, prototipo de la monstruosidad y del sentimiento.[70]

Al igual que en *Cubagua* en *La Galera*. . . la noción de viaje atraviesa el texto dando coherencia a toda una actividad ritual (iniciación del viaje, indicaciones de "guías", etc.), a toda una serie de elementos mítico-simbólicos (el mar, las naves, el anillo maravilloso, las piedras preciosas, el bestiario marino, etc.) que revelan la preocupación del autor por acceder a ese otro tiempo y espacio de una memoria oculta y sagrada, a ese subsuelo onírico y social, que es el "secreto de la tierra"; la identidad mítica y simbólica de nuestros países latinoamericanos.[71]

Es ciertamente la interrogación de esta "otra historia de la 'nación' latinoamericana", el buceo en este centro irradiante de nuestros mitos, la indagación de una mitología americana que no había sido explorada artísticamente por nuestra novelística lo que motiva a Enrique Bernardo Núñez a la búsqueda de una nueva escritura, al diseño de esas renovadoras e inquietantes proposiciones formales que son *Cubagua* y *La Galera*. . . .

La técnica narrativa del collage y de la puesta en escena fílmica expresan esta mitificación de la historia cotidiana tan ampliamente expuesta en *La Galera,* a la vez que nos remiten a una vanguardia, de la que *La Galera* es ya una excelente muestra anticipada. Su novedosa estructura mítica, de un tiempo fragmentado, de una historia obsesionada por el retorno al origen, por la lectura del pasado como clave de comprensión del futuro, a la par que revela una crítica profunda al presente,

---

70 Pérez Rioja señala: ". . .durante muchos siglos, Tiberio ha sido para la posteridad un prototipo representativo de la maldad y la monstruosidad tan sólo comparable a Nerón o Calígula. Desde el luminoso estudio de Marañón sobre Tiberio, podemos modificar ese concepto tradicional: "Tiberio fue, en efecto, un ejemplar auténtico del hombre resentido" (J. A. Pérez Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos,* p. 400).

71 Frente a los vicios y desviaciones, de nuestra historia, de nuestro carácter y comportamientos colectivos Núñez adoptó siempre una actitud crítica y cuestionadora, tal como lo expresa en el siguiente fragmento: "La gran biografía que está por escribirse es la biografía imaginaria de un pueblo creador, interpretado por gobiernos creadores. A doscientos años del nacimiento de Miranda, el gobierno colonial tiene furiosos defensores y adeptos entre nosotros. La mente de nuestro país ha sido y sigue siendo colonial. . . .No hemos podido adquirir el hábito de la libertad". (Enrique Bernardo Núñez. *Miranda o el tema de la libertad,* p. 17).

a las estructuras de poder que rigen los destinos de una Latinoamérica amenazada de muerte por la dependencia, introduce importantísimos elementos experimentales, renovadores, en el contexto de la narrativa moderna venezolana.[72]

El tratamiento lúdico, fracturado, del tiempo y del espacio novelesco, la confrontación dialógica, intertextual con la tradición, con toda una mitología del poder que se ha venido fraguando en diversas etapas y circunstancias, el enseñoramiento de esta mitología en la cotidianidad, nos coloca ante una concepción radicalmente diferente del trabajo novelístico en Venezuela.

Mito y utopía del poder, *La Galera*. . . es también teoría y crítica de la cultura latinoamericana y universal a través de esa figura paródica o a ratos irónica o burlesca que es Camphausen o a través de Darío Alfonzo, personaje cuya misma nominación introduce este paralelo con la historia antigua que discurrirá a través de toda *La Galera*. . .

> . . . Y de los labios de Darío fluye una historia inverosímil, cuajada de nombres.
> Carlomagno poseyó uno parecido enviado por el califa Harum Al-Raschid. Ah, sí —recuerdo— Aquisgran. La dama muerta. El hechizo del Rey. La laguna encantada. En la boca de la dama muerta halló el arzobispo Turpín el anillo maravilloso. Al punto el Monarca separóse del lecho fúnebre; pero entonces el hechizado fue el propio Arzobispo. Petrarca oyó referir este caso. (*La Galera*. . ., p. 112).

A través de el Canal de Panamá, zona privilegiada de encuentro o diálogo de culturas y de prácticas militares *La Galera*. . . escribe, gestualiza, mitifica el discurso de un poder transnacional, militar, tecnológico, que desde hace ya demasiados años rige los destinos de nuestros países.

72 ". . .me parece posible destacar que contemporáneamente con el Huxley de *El mundo feliz,* el Anatole France de *La isla de los pingüinos,* la creación en los EE.UU. de lo que conocemos hoy por ciencia ficción, gracias a Hugo Gernsback, es decir, coincidiendo en un momento en que se manifiestan poderosas corrientes de literatura de anticipación en general, y en particular de ciencia ficción crítica y fantasía satírica. Julio Garmendia o Enrique Bernardo Núñez están creando interesantes aportes venezolanos a este conjunto, aportes que, por otra parte, no volveremos a encontrar sino mucho después, con David Alizo y Luis Brito García". (Julio Miranda. *Proceso a la narrativa venezolana,* p. 119).

8. *LA GALERA DE TIBERIO*: UTOPIA Y PODER

El universo, la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó. —¿Uno, muchos, ninguno?— entre 1592 y 1594.

JORGE LUIS BORGES

Cubagua y *La Galera de Tiberio* son formas novelescas, estéticas, de la utopía. En ambas la utopía literaria, la utopía de la forma implica una utopía política, social, en la medida en que la *escritura* renovadora, su más allá de lenguaje reenvía a una lectura política del orden social. Núñez a través de toda su producción narrativa nos propone una re-lectura ética de la Historia y de su secreta geología y organización tempo-espacial. No hay inocencia de la forma en sus textos: una inquietante interrogación en torno al poder los impregna, los marca.

Utopía y poder están en *La Galera*. . . estrechamente relacionados en la medida en que la utopía se plantea como crítica de las estructuras de un poder imperialista, neocolonial. La utopía es el espacio de esta imaginación liberadora, generadora de un modelo político, de poder, alterno, basado en la imaginación, en la libertad.[73] La producción narrativa de Núñez se nutre de esta ambición de felicidad, de este apetito de poder inherente al deseo de bienestar social.

73 Pardo señala que "las utopías son o han tratado de ser esquemas o proyectos para satisfacer el más profundo y persistente de los anhelos humanos: disfrutar de la mayor suma de felicidad alcanzable por el conjunto social". A través de una cita del filósofo Molvas, en este precioso libro de Pardo se lee, que en efecto "En la raíz de la utopía está el desafío a Dios, el orgullo ilimitado, el apetito de un enorme poder y la usurpación de atributos divinos con el propósito de manipular y modelar el destino del hombre" (Isaac Pardo. *Fuegos bajo el agua. La invención de Utopía*, p. 752 y 770).

Si en una perspectiva temática *Cubagua* nos remitió a la problemática del poder genocida y etnocida español, cuyas estructuras de dominación se implantan a partir de la Conquista, la *Galera de Tiberio* nos remite a la cuestión del poder neocolonial norteamericano sobre el Canal de Panamá, sobre Latinoamérica y en general a la situación de degradación política y social que esta dominación neo-colonial, en estos tiempos que vivimos, ha generado. *La Galera. . .* nos confronta así a una interrogante fundamental en torno al destino de nuestros países. Está implícita una crítica radical, desde la estructura de sus "mundos posibles", a los mecanismos de poder que asfixian desde afuera, nuestra autonomía, la soberanía de nuestros países.

A la búsqueda renovadora de un nuevo lenguaje para la novela en *La Galera. . .* corresponde también el deseo, la utopía de un espacio social otro, no oprimente, ajustado a nuestras propias formas políticas, a nuestro devenir histórico-social, cultural, porque esta nueva modalidad de lenguaje que es *La Galera. . .* en el terreno de la práctica novelesca [74] ilumina desde una perspectiva inédita ese secreto mecanismo de una Historia latinoamericana contemporánea, regida por líneas de poder deformante. *La Galera. . .* trasluce una obsesiva preocupación por el futuro de Latinoamérica, tal como lo hace notar Revilla, un personaje que se configura en un proyecto político, en esta utopía y deseo de un nuevo ámbito de poder: utopía y poesía se alían, han de ser congruentes en este proyecto que nunca se determina, pero que sentimos, en *La Galera. . .* como una necesidad impostergable.

> Revilla sonríe y después de un momento de silencio:
> —Esta inquietud por el futuro es parecida a la que experimentamos ante las ruinas: en el fondo es una inquietud por nosotros mismos. Nos damos cuenta entonces de que nuestra vida es como rocío suspendido en la rama de un árbol. (*La Galera. . .*, p. 132).

---

74 La utopía formal de *La Galera. . .* está subrayada por esa nueva dimensión de un lenguaje que se adelanta a la experimentación cinematográfica, a la interrelación de planos, tiempos, escenas. Orihuela señala cómo en *La Galera. . .* "no es difícil encontrar una postura de narrador que cuenta, que relata con el criterio y el sentido del más reciente cine contemporáneo, que con legítima conciencia artística entrecruza escenas, personajes y épocas". Para Orihuela Núñez fue un escritor que "se adelantó en el lenguaje, en la forma de expresión y en el arte de novelar a todos sus contemporáneos". (Augusto Germán Orihuela. "Prólogo" a Enrique Bernardo Núñez; *La Galera de Tiberio,* p. 21-22, ed. UCV).

Crítica del poder, de la historia regida por opresivos mecanismos de poder, la ficción en Enrique Bernardo Núñez inventa otro espacio, otra temporalidad, autónomos, que sin embargo no podrían comprenderse sin la necesaria referencia al devenir de un país, de un continente, a sus formas históricas y de organización político-social.[75] Crítica desde una ficción que es también una proyección cultural, una teoría de la cultura latinoamericana pensada en su heterogeneidad significante, en sus frustraciones y violencias pero también a partir de nuestros sueños colectivos, deseos, posibilidades.

Se evidencia de este modo que textos del nivel estético, de la exigencia y rigor literarios de *La Galera*... suponen la asimilación y proceso críticos de un saber histórico-antropológico latinoamericano. Un conocimiento profundo de nuestras realidades que *La Galera*... al interrogarlas las cuestiona y las reinventa para ese orden secreto de la utopía.[76]

Considerada en una perspectiva temporal *La Galera*... es una suerte de crónica del futuro escrita a partir de una árdua investigación de lo que hemos sido, de lo que somos, a partir de un conocimiento de nuestra memoria colectiva. Investigación o lectura que registra zonas y aspectos no convencionales de nuestro devenir, que se detiene y explora allí donde los historiadores y académicos no buscan. *La Galera*... se convierte así en esa otra mirada literaria y política, utópica, que asoma entre líneas la necesidad de un proyecto político, de poder, fundado en un mayor grado de libertad, de imaginación, de justicia social.

---

75 Juan Liscano nos indica que *La Galera de Tiberio*, escrita en Panamá, cuando Núñez se desempeñaba como Primer Secretario de Embajada, refleja la constante lucha consigo mismo y su "meditación angustiada ante la realidad de su país y del mundo, convulsionado por la gran crisis económica de 1929. Busca a través de la multiplicidad ciertos valores inherentes al hombre, ciertas constantes, cierta forma de amar a su patria cuya existencia termina por atraer a uno de los personajes del libro, un exiliado revolucionario" (Juan Liscano *Panorama de la literatura venezolana actual,* p. 54).

76 Enrique Bernardo Núñez fue un minucioso investigador de nuestra historia, tal como lo demuestran los numerosos trabajos dejados en esa área tales como *Una ojeada al mapa de Venezuela, El Hombre de la Levita Gris,, Arístides Rojas, anticuario del Nuevo Mundo, La ciudad de los Techos Rojos.* Pero Núñez fue también un acucioso analista del acontecer mundial, tal como lo revelan muchos de sus trabajos periodísticos, a través de los cuales se dejaba traslucir su angustia ante el futuro. "El mundo nuevo ha de ser diferente —dijo en una oportunidad—. Distinto al actual. Distinto al que pretenden formar con hierro y sangre. Ha de ser un mundo más humano. Los pretendientes actuales tienen ya la voz cascada. Un vaho de vejez empaña sus palabras. Una vejez que les sale del corazón..." (Enrique Bernardo Núñez. "El nuevo orden" en *Viaje por el país de las máquinas,* p. 66).

La recurrencia y alusiones a formas propias de la Utopía en su narrativa, nos hace pensar que Enrique Bernardo Núñez debió conocer profundamente el pensamiento utópico. En *Cubagua,* como en la *Utopía* de Moro o como en *La Nueva Atlántida* de Francis Bacon o *La imaginaria Ciudad del Sol* de Tomás Campanella, la utopía es una forma de la naturaleza, un hábitat que integra el hombre a la belleza, al paisaje, al misterio, a la armonía.[77] El indígena de *Cubagua* está integrado en armonía a su medio natural hasta el momento de la Conquista cuando el hombre blanco irrumpe, agrediendo, separando, saqueando, en su obsesiva búsqueda de un Dorado, de un "paraíso" de riquezas, de oro. Todo un pasado precolombino está en *Cubagua* mirando hacia un porvenir que lo reintegre, lo recupere. Esta utopía escrita en pasado que es *Cubagua* tiene la fuerza y el sentido sagrado y primigenio de la revelación de un Nuevo Mundo, de un universo que había sido soñado por Europa como escena de una fábula. Esa isla, Cubagua, metáfora del Paraíso, tiene mucho de ese sueño, de esa imagen que tanto asedió a cronistas, viajeros y conquistadores.[78]

Pero tanto en *Cubagua* como en *La Galera. . .* la utopía deviene crítica del poder. De un poder que se desliza y se marca sigilosa y rotundamente en las relaciones humanas, que se ejerce opresivamente, obstruyendo, frustrando las búsquedas, los deseos, la realización de todo un proyecto de comunidad (llámese Cubagua o Zona del Canal de Panamá), de todo un proyecto continental.

---

77 Utopía para Tomás Moro es una isla. "Su capital Amauroto, está como Londres, a orillas de un río que la pleamar hace salobre. Se diría que ese "lugar que no hay" es un país superpuesto, en el sueño, con el doble perfil prometedor del cuarto creciente, diagrama de la intersección de dos mundos. Un lugar que no hay, porque está en dos lugares, en Inglaterra y en América, en dos mundos, el Viejo y el Nuevo, es decir, en todas partes como el universal deseo utópico" (Eugenio Imaz. "Estudio preliminar" a *Utopías del Renacimiento. Moro, Campanella, Bacon,* p. 15-16).

78 En efecto, historiadores y críticos han insistido en las relaciones entre la *Utopía* de Moro y el hecho del Descubrimiento de América. Así Servier nos dice: "El descubrimiento del Nuevo Mundo coincide con la aparición de la *Utopía* de Tomás Moro y, como para confirmar este paralelo, la revolución americana permite a los filósofos construir su primera utopía" (Jean Servier. *Historia de la Utopía,* p. 145).
Por su parte F. Aínsa nos señala cómo "Desde su mismo descubrimiento el espacio americano ha sido identificado con una suerte de continente que encierra, en algún punto, la encarnación terrestre de aquel Paraíso de los orígenes de donde fuera expulsado el primer hombre. Sucesivas Crónicas, muchas Utopías, han tenido por escenario "objetivo" del Paraíso un rincón identificado o no de la tierra latinoamericana" (Fernando Aínsa. *Los buscadores de la utopía,* p. 124).

La Galera. . . es esta escritura que desmonta un ejercicio de poder contra-histórico, que se ha concretado como política de Imperios (español, norteamericano) a través de un saber y de una lógica etnocidas, de unas relaciones políticas que han naturalizado la dominación, haciendo que ésta fluya a través de instituciones socio-políticas modeladoras, manipuladoras de la condición humana.[79] La "galera" y el anillo maravilloso en *La Galera*. . ., las naves de Colón o los establecimientos de la Compañía que extrae petróleo (nueva versión del oro) en *Cubagua* son símbolos de este poder imperial que adopta diversas variantes y se reitera, insistentemente en la producción narrativa de Núñez.

La utopía se diseña en la ficción de *La Galera*. . . como una suerte de contra-lógica del poder y del saber dominante, contra-lógica del Imperio, de sus instituciones coloniales o neocoloniales captados en el colapso de sus crisis, de la degradación en que se sustentan. *Cubagua* y *La Galera*. . . al presentarnos la crítica ficcional del modelo colonialista, fundado en la dominación militar, en unas relaciones de poder degradante, nos dibujan secretamente la alternativa de otro mundo posible, de un espacio-tiempo social que signifique la superación de la dominación, de la enajenación de la libertad de un país por otro.

No hay sin embargo en Enrique Bernardo Núñez una visión ingenua de este proyecto alternativo, de esta utopía social, que se insinúa o sugiere como necesidad política, pero que no llega ni siquiera a formularse o concretarse en algún modelo de convivencia, de Estado o de República específica. Se trata pues de una utopía abierta, que pertenece al lector, a la imaginación de un pueblo que debe inventarla para su recuperación y dignidad. Se trata fundamentalmente, de una apuesta al futuro, ese reto al que Revilla se ve enfrentado al ser liberado de la prisión, momento en el que decide internarse en una región deshabitada de Venezuela.

La utopía adquiere la forma en *La Galera*. . . de este otro destino a conquistar, especie de reinvención y restauración de nuestra condición de pueblo, de nueva fundación de nuestra

---

79 Michel Foucault señala que "El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce. . . Desde el momento en que se puede analizar el saber, en términos de región, de dominio, de implementación, de desplazamiento, de transferencia, se puede comprender el proceso mediante el cual el saber funciona como un poder y reconduce a él los efectos" (Michel Foucault. *Microfísica del poder*, p. 107 y 116).

nacionalidad, en el orden de unas relaciones de poder que no comprometan nuestra voluntad histórica.[80] En *La Galera...* Revilla es la metáfora de ese otro viaje liberador, de ese otro poder y utopía necesarios.

> En Trinidad fue preciso ir al consulado. Allí se tropezaron con los últimos inconvenientes burocráticos. El cónsul no conocía a Revilla. Después de un examen minucioso se negó a visarles el pasaporte. Tampoco era necesario. Se embarcaron en una goleta que debía dejarlos de paso en un lugar de pescadores, casi desierto, en la costa de Paria, mientras continuaba hacia La Margarita. La soledad escapa a la burocracia, al formulismo y vigilancia de leyes y funcionarios. La soledad es hospitalaria. Así la tierra verde atalayada de serranía, se ofreció desierta. Revilla la palpó con sus manos y sintió en ella la vida y el porvenir de su raza. (*La Galera...*, p. 239).

La revolución que proyectan y sueñan personajes como Revilla, Félix Palma, Luis Argota y otros venezolanos exiliados en Panamá configura este contradiscurso del poder que se desliza en *La Galera...*, ligado a toda una reflexión y crítica sobre la Historia (es el discurso y la lógica de Camphausen), sobre la política diplomática, sobre la "esencialidad espiritual" de Latinoamérica.[81] Todo lo cual implica que este continente

---

80 Núñez señala en uno de sus ensayos que "Es indudable que los pueblos necesitan de una fuerza superior a la del oro. El Dorado y La Libertad son dos maneras de concebir la Historia. Tal vez la lucha que hoy se desarrolla sobre el planeta no tiene otro significado ... De estos dos objetivos sale el orden de los Conquistadores y el orden de los Libertadores en los que realmente puede dividirse este período de la historia de Venezuela... En América, como tantas otras veces, el derecho se funda en el despojo de una raza por otra... Basta el testimonio de las reales cédulas de los Juicios de residencia, las cartas de gobernadores y obispos, las protestas de los frailes, los mismos reglamentos de la explotación de minas, el sistema de encomiendas y el cobro de los tributos"... (Enrique Bernardo Núñez. "Juicios sobre la Historia de Venezuela" en *"Juicios... Cubagua, Orinoco...*, p. 7).

81 A este respecto me parece pertinente traer a colación la observación de Tomás E. Martínez en el sentido de que... "la posesión de la historia es signo inequívoco del sitio donde está el poder. El poder no está sólo del lado de quien produce la historia oficial sino —y sobre todo— del lado de quien la dicta o escribe..." (Tomás Eloy Martínez. "La batalla de las versiones narrativas" en "Papel Literario" de *El Nacional*, p. 3, 16-11-1986). En otro artículo el mismo Martínez había señalado: "...el poder sólo puede escribir la historia cuando ejerce control sobre quien ejecuta la escritura, cuando tiene completa majestad sobre sus conciencias. ...A la historia, escrita por el poder y desde el poder (...) los novelistas opusieron una historia infinitamente rescribible, viva, dinámica: el reverso de esas investigaciones *definitivas* de que hablan "tanto los avisos publicitarios de las editoriales norteamericanas" (Tomás E. Martínez. "La novela de los años 70. Lo imaginario y la historia" en "Papel Literario" de *El Nacional*, 2-11-1986).

es en *La Galera...*, el espacio de esa otra historia que se hace a través de conflictos, de invasiones, de movimientos políticos en el exilio, es decir de una utopía política y cultural que no excluye el fracaso, pero que siempre se nos presenta como una alta exigencia ética.

El tono de discurso de Camphausen es de escepticismo y de desconfianza, dada la crisis de su presente, un tiempo inferior, dominado, según él, por la técnica, por la burocracia. Un siglo, en fin, arrasado por múltiples contradicciones, destinado a la auto-destrucción, al apocalipsis. En efecto vemos cómo el poder teje una red de relaciones degradadas, de perversiones, persecuciones, de violencia: tiranías, dictaduras políticas, conspiraciones, cambios de gobierno, revoluciones.

En sentido estricto *La Galera...* es, pues, la historia del poder en torno a ese espacio conflictivo que es la zona del Canal de Panamá, ocupada militarmente, invadida por las fuerzas militares y tecnológicas de los Estados Unidos. Historia de poder que se desdobla o tiene su paralelo simbólico en otra historia interior a la misma novela, en toda una simbología concreta que metaforiza ese poder: la historia o intra-novela del anillo mágico y de su posesión por parte de reyes, de soberanos. La "galera" y el anillo maravilloso son símbolos específicos de este poder omni-presente, fantasmal, que atraviesa todas las épocas, todos los espacios.

Estas oposiciones binarias: Latinoamérica / Estados Unidos, antigüedad / modernidad, reyes / dictadores, nos indican la trayectoria omniespacial y omnitemporal que sigue la secuencia del poder y como la violencia es siempre una constante que lo anuncia y denuncia. Toda una serie de referencias histórico-políticas, de símbolos bélicos y militares (buques, esclusas), de emblemas, modelan esta trayectoria de un poder que va más allá de lo novelesco y de lo histórico, para alcanzar una dimensión transhistórica, definidora de la condición humana.[82] *La Galera...* revelaría así, una profunda preocupación de su autor en torno a la problemática humana que se esconde detrás de las relaciones de dominación. Las reflexiones o teorías de

---

82 Eugenio Trías considera que "Toda dominación parte de una previa negación que indica lo que la fuerza dominadora es incapaz de poseer... El verdadero poder no incorpora lo otro a partir de una identidad previa afirmada como propia, sino que deja en libertad la alteridad, alcanzando, mediante ese cuidado por la ajena libertad, comunidad con el otro en tanto que otro" (Eugenio Trias. *Meditación sobre el poder,* p. 93).

Camphausen estructuran este ámbito filosófico, metaliterario, de análisis del poder como verdadero sujeto de la Historia.

> Sin embargo, los diarios anuncian nuevos derrumbamientos de Bolsa. Acaso en estos momentos ocurre otro desastre. Por encima de la multitud se alza el ídolo vacilando en su pedestal. El oro y el progreso, tal como lo deificaron las generaciones anteriores cae en pedazos mientras se acelera el péndulo, un péndulo gigantesco, que va de Oriente a Occidente, de Basilea a Nueva York. En los parques acampan los sin trabajo. (*La Galera*. . ., p. 130).

Novela dentro de la novela, metanovela y parodia de la Historia, la teoría de Camphausen, sabemos, es esta teoría del poder que secretamente dialogiza a *La Galera*. . .[83] Utopía y escepticismo están en tensión dialéctica en esta teoría o reflexión transhistórica que se enuncia en función de todas las situaciones narrativas, personajes y simbología que teje la red semiológica del poder: la "galera" (especie de buque fantasma), el anillo y su recorrido o geografía mítica de un poder cesarista que abarca emperadores, presidentes, reyes, las más altas jerarquías del vasto dominio político y militar.

El poder traza este mapa gris, oscuro, de un tiempo, una modernidad en que como lo reitera la novela "tampoco nadie leía ya" (p. 130). Es este "rabo de la bestia" (p. 127), hacia la que la humanidad, según lo refiere una crónica citada en *La Galera,* "se inclina cada día más".

El poder dominante se construye novelescamente como este reino de la soledad, del desamparo, del fetichismo, del dinero, en oposición a ese universo posible de la utopía, a esa poesía del futuro, habitada por la esperanza, liberada de la guerra y de la corrupción de los gobernantes. El universo del poder está referido a todo un conjunto de manipulaciones y regulaciones del discurso que producen un concepto de verdad según el cual se rige la actuación, el comportamiento de los personajes. Concepto de verdad que restringe la realidad de cada personaje impidiéndole el acceso a un espacio mayor de libertad, a esa utopía a la que nos hemos referido.

---

83 Foucault señala: "El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular y en sus redes no sólo circulan los individuos sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder. . . el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos" (Michel Foucault. *Microfísica del poder,* p. 144).

Verdad y utopía están desde la perspectiva de este poder represor, dominante, en relación de oposición en la medida en que el poder niega la utopía, este contra-poder liberador, tachando su discurso, su verdad. Los políticos revolucionarios venezolanos (Revilla, Luis Argote, Miguel Segurola, Félix Palma, Cayetano Hernández) o peruanos (Teodorico Garibaldo, Nelson Guillén) o los ecuatorianos (Napoleón Patiño, Rivadioso) existen como exiliados en Panamá, donde conforman una suerte de ghetto marginal, limitados a "reuniones" en bares o cantinas de pobres, a una vida marcada y cercada por las prohibiciones políticas, económicas, sociales.

Es en este discurso de Revilla, de los políticos que el poder dominante ha exiliado, reduciéndolos a esta zona de Panamá la vieja, a sus encuentros en garitos y fumaderos clandestinos, a las amistades con prostitutas y bailarinas marginales. donde se perfila el discurso de la utopía, de esa otra verdad negada, exiliada, tachada por las fuerzas dominantes. El grupo de emigrados discuten. Sobresale la palabra y la figura de Revilla. Se plantea o se insinúa la posibilidad de una invasión armada clandestina, a Venezuela, desde Panamá. La discusión gira en torno a tácticas y estrategias de lucha por la conquista del poder.

> Discuten en voz alta y hablan de la revolución. Para Revilla ésta sería tan ineficaz como cualquier otro de los anteriores movimientos armados sino se acompaña de una voluntad generosa y creadora. Además es preciso estudiar y hacer estudiar como se estudian las capas de un terreno donde va a construirse una obra de ingeniería. En cambio para Argote todo era muy sencillo: bastaba entrar a sangre y fuego y sentarse después a gobernar. Entonces empezaría una era de felicidad sin límites. (*La Galera*. . ., p. 134-135).

Es pues del poder de lo que se trata. De un poder dominante negado a la utopía y cuyo discurso novelesco es el de la corrupción, el de una diplomacia festiva, de vida degradada, banal, ejercida por políticos, militares o ministros obesos, grotescos. Es el grupo o casta que decide: Roberto Castrebil, Carlos Russian, Jacobo Daza, Juan Luque, Don Paco de Lareda, el ministro Reveur, Silvestre Bergamota y otros. Forman una "peña" diplomática de vida nocturna dispendiosa en lujosos cabarets de Panamá.

Mientras el grupo de los "revolucionarios" exiliados mantienen una actitud contestataria con respecto a las dictaduras

de sus países latinoamericanos, encarnando así la posibilidad de la utopía, el grupo de los diplomáticos son los que representan el orden político imperante, el poder de unas dictaduras dependientes a su vez del poder imperialista norteamericano. Los "revolucionarios" los hacen responsables del caos y la miseria de sus países. En *La Galera*... la utopía es la opción frente a esta presencia enigmática, avasallante y terrible del Imperio. Es el Poder que señala y acusa Camphausen en su teoría de la Historia, suerte de pesadilla en la que se alían el terror y la razón. Un poder homogeneizante, de una inmensa capacidad de penetración, de dominación, de degradación. Oscuras decisiones ponen y quitan gobiernos como piezas de ajedrez. Es el poder militar y tecnológico del Canal, alrededor del cual, como espectral amenaza, circula la "galera", ésta que tiene su equivalente antiguo en el anillo mágico. Estos discursos de la utopía y de la profecía confieren a *La Galera*... una extraordinaria vigencia ética y política.

La Historia de Camphausen, vista en esta perspectiva de un Poder-terror, persecutor, suerte de galería de dictadores (Picker, Otrotanto, Castries), que domina "todas las repúblicas que aún conservaban alguna autonomía" (*La Galera*..., p. 118), aparte de mostrar irónica y burlescamente sus exageradas formas de ser, de actuar, de vida, dibuja el lado gris, oscuro, lleno de horror, de un futuro frente al cual la salida que se insinúa es la de la utopía. Camphausen escribe:

> ...Para esa época las instituciones políticas según lo entendían las repúblicas burguesas herederas del siglo XIX estaban muy desacreditadas. Había dos tendencias definidas: Cesaristas o comunistas o cesaristas con nombres distintos. Iba el buque de Otrotanto escoltado por destroyers, submarinos y portaviones. Escuadrillas de estos últimos evolucionaban sobre el yate al acercarse a tierra... Llevaba un palacio portátil para instalarse donde quisiere. Este palacio, de dos plantas, según el historiador Paterson, testigo ocular, era muy sencillo: todo blanco con un salón para las audiencias y cámaras espaciosas para la servidumbre. (*La Galera*..., p. 122).

La lectura de la Historia por parte de Camphausen es la lectura de un sueño monstruoso que coincide o se acerca demasiado a la realidad, a los datos que ésta aporta. Es la visión en forma de delirio de ese Poder único, implacable, fantasmal,

que domina, según este extraño historiador, la Humanidad.[84] Pero la corrupción o descomposición ética no afecta sólo a los funcionarios de la alta jerarquía diplomática como don Paco de Lareda o el ministro Reveur o Juan Luque (secretario del ministro) en quienes la degradación alcanza caracteres grotescos,[85] sino que se extiende también sinuosamente, hasta personajes como el doctor Wendano, líder de una asociación "con ideales" o hasta supuestos revolucionarios como Cayetano Robles o hasta un ex-revolucionario como Manuel Pozos.

Es decir, el Poder los hace abyectos desde adentro hacia afuera afectando incluso sus mismos oponentes, e instalándose en el nivel mismo del lenguaje, de las costumbres, en el sistema de vida. Esta corrupción del Poder crece hasta la deformación física y espiritual generando esa forma de significaciones muy particulares, que es lo grotesco, la cual llega a constituirse en una especie de subsistema novelesco dentro de la novela misma.[86] Un subsistema que se opone radicalmente, como es evidente por los demás, a la utopía. Esta noción de lo grotesco se encarna en su más subrayado relieve en la figura de don Paco de Lareda y Reverón, opuesta a la figura un tanto quijotesca, noble, de Pablo Revilla cuyos "ideales" truncados de libertad estarían simbólicamente representados por Fernando Islas, el vendedor de pájaros asesinado en el momento de su excarcelación.

---

84 Canetti señala que "la auténtica intención del verdadero poderoso es tan grotesca como increíble: quiere ser el único. Quiere sobrevivir a todos para que ninguno lo sobreviva". Más adelante indica: "...el poder verdadero, en las formas extremas, que nos son conocidas, no es en menor grado un delirio" (Elías Canetti. *La conciencia de las palabras,* p. 46 y 54).

85 Pérez Huggins observa que la deformación grotesca es evidente en un personaje como don Paco de Lareda, alcanzando en él y en su mujer doña Refugio de Lasprilla y su hija Fredesvinda, los rasgos de una "combinación esperpéntica bien calculada". Pérez indica más adelante que "las maniobras con los aranceles, las bacanales que protagonizaban en el Kelly, la ausencia de compromisos morales, el desprecio absoluto por la plebe; la retórica estratificada, ampulosa, de su lenguaje, todo ello hace de esta peña diplomática un símbolo de la descomposición moral de las representaciones extranjeras en Latinoamérica para los años treinta" (Argenis Pérez Huggins. "Don Paco de Lareda, Héroe grotesco" en revista *Imagen.* Nos. 99/100).

86 Lo grotesco y más particularmente el realismo grotesco ha sido una forma, una tendencia literaria que ha llamado poderosamente la atención de narradores, de escritores a través de todas las épocas. Bajtín la estudia con particular inteligencia, a propósito de dos escritores tan distanciados en el tiempo como lo son Rabelais y Dostoievsky, insertándola en esos procesos literarios complejos que son el dialogismo y la carnavalización. Lo grotesco, visto en esta perspectiva bajtiniana estaría ligado a la excentrici-

Estos últimos (Revilla, Islas) son los personajes que subrayan esta actitud crítica, de entrega, de nobleza de ideales frente a las dictaduras de un Chía o de un Monjaloto. El Poder se desliza así del dominio de lo público (las jerarquías e instancias de la vida política y diplomática, comprendido el espacio político-militar de la zona del Canal) hasta un dominio de lo privado, en el que la perversión, la corrupción, al afectar y deformar la intimidad, los cuerpos, el espacio del hogar, la axiología de las costumbres) alcanza el grado de lo grotesco.

Es la pérdida de la delicadeza, de la sencillez, de la modestia, lo que vuelve grotesca, extravagante, la actuación, la gestualidad, la figura de don Paco Lareda y de su mujer doña Refugio, oponiéndolos a la actuación, a los movimientos de personajes como Herr Camphausen o Pablo Revilla cuyos desplazamientos y caracterizaciones actanciales responden a una búsqueda filosófica, ética, histórica. Si don Paco de Lareda y el grupo de los diplomáticos encarnan la desviación y perversión grotesca, el hedonismo del Poder, Revilla o Camphausen en sus planos de actuación pragmática e intelectual respectivamente, remiten a una búsqueda utópica que se desdobla a su vez en crítica de las estructuras de un orden degradado y degradante.[87]

> Don Paco habla gozando con deleite el éxito momentáneo que sus expresiones le aseguraban entre sus interlocutores. Levanta la copa y bebe insaciable. En aquel momento penetró en la terraza un compatriota y colega de don Paco que se dirigía a una de las capitales del Sur. Era un viejo casi baldado, ventrudo, de piernas cortas, con la cabeza alargada hacia el occipucio...
> —Es otro de nuestros diplomáticos— digo a Camphausen. Y como le viese interrogador añado: En Venezuela se comienza a ser persona a los ochenta años. (*La Galera*..., p. 154).

---

dad, a todo un sistema de envilecimiento y de burla carnavalesca, de imaginación hiperbólica del cuerpo y de sus actividades: L'exageration, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caracteristiques les plus marquants du style grotesque". Igualmente subraya Bajtín: "l'ambivalence profonde et essentielle" de lo grotesco así como la relativización de los opuestos, la inversión de las jerarquías del mundo (M. Bajtín. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la Renaissance,* p. 302-365).

87 Neusüss observa que "...toda crítica a la sociedad es ya en sí misma utópica; de un lado porque se niega a aceptar la historia como destino ciego —a cuyo dominio precisamente quieren escapar las utopías—, de otro, porque toda crítica de este tipo necesita tener idea de algo mejor, incluso en el caso de que piense con escepticismo o con pesimismo acerca de sus posibilidades de realización" (Arnhelm Neusüss. *Utopía,* p. 50).

En efecto, la actuación de Revilla y la ironía y la concepción paródica y apocalíptica de la Historia por parte de Camphausen, así como la visión grotesca de don Paco y del grupo de los diplomáticos significa el rechazo y la crítica radical a un poder abyecto que cosifica y pretende anular incluso la capacidad de contestación del escritor o intelectual latinoamericano. Carlos Bache, cronista social del "Sur América" es este tipo de intelectual acomodado al status, a sus jerarquías, penetrado por sus mecanismos de corrupción, que hace de sus artículos espectáculos de elogio a los gobernantes.

En el "Sur América", un diario "con siete páginas en inglés y dos escasas en español" Bache adulaba "a todo el que fuera capaz de hacerle una invitación" (*La Galera*. . ., p. 145). Esta producción novelesca en torno a un poder cuya voracidad no pareciera tener límites revela la posición de rechazo de Enrique Bernardo Núñez con respecto a un presente y a un espacio geo-político (el Canal de Panamá, Latinoamérica) convertidos en extensión, en neo-colonia de los Estados Unidos.[88] Pero esta *posición* no reduce el espectro de significaciones del texto. Manteniéndose siempre en un alto nivel estético, de rigor y renovación formal, literaria, *La Galera* muestra el funcionamiento y redes de un poder que se incrusta y se extiende a los laberintos más íntimos del hombre, a las relaciones entre éstos.

Hacia ese laberinto y cruce de relaciones y significaciones de dominación se abre *La Galera*. . . provocando la participación del lector a través de una *escritura* hecha de múltiples y contradictorias voces. Una escritura trabajada en el contrapunto de tres planos temporales artísticamente estructurados:

1. El plano temporal de la *antigüedad,* organizado alrededor de la historia de posesiones del anillo maravilloso y de la misteriosa galera, símbolos éstos por excelencia, como hemos dicho, del poder.
2. El plano temporal del *futuro,* que gira alrededor de las predicciones del profesor Herr Camphausen, escritor de una suerte de Historia comparada del futuro.

---

88 En los trabajos ensayísticos de Núñez es patente y constante esta angustia o preocupación por el futuro político de Latinoamérica, tal como lo revelan las siguientes palabras: "Es la última fase de ese proceso de la colonización, la única verdadera que actualmente se lleva a cabo. Los hombres de Texas y California y Oklahoma vienen contratados por tanto tiempo y dejan su simiente y taladran la tierra. Colonización estéril" (Enrique Bernardo Núñez. "Colonización" en *La Tierra Roja y Heroica,* p. 126).

3. El plano del *presente* que se desarrolla fundamentalmente en función de la vida de los exiliados políticos en Panamá y de la degradación y abyección del poder a nivel de la diplomacia.

La visión de Venezuela y en general del continente latinoamericano como utopía, como esperanza, como posibilidad de otro orden político basado en ideales de justicia y de libertad está presente en toda la producción narrativa, intelectual, de Núñez convirtiéndose en una de sus constantes semánticas fundamentales y otorgándole así a su obra una vigencia ética, política, extraordinarias.[89]

El "secreto de la Tierra" es esta isla de Cubagua lejana y profunda, misteriosa, a la que viaja Leiziaga, retomando el hilo de los antiguos conquistadores y colonizadores, es esta iluminación enceguecedora en torno a un Dorado, a una Manoa, a una posibilidad de poder, en fin, que rasga los sueños del hombre blanco, conduciéndolo a un constante extravío. Es la locura por el poder, la visión de Latinoamérica como ese lugar áureo que "se esfumaba en la niebla de las cordilleras y de los ríos".[90] Ciudades de oro que algunos como Felipe de Hutten y sus soldados creyeron conocer.

Un Dorado, un lugar posible, poético en su entrañable y extraña dimensión humana, cuya utópica existencia se teje en mitos y leyendas que circulan a lo largo y profundo de nuestra historia y geografía y que Núñez recrea en sus aristas mágica y poética pero también política, en la medida en que esa utopía, ese "potens" de la tierra es, para Núñez, un "secreto", una

---

89 Una muestra relevante de esta visión utópica la encontramos en su *Orinoco (capítulo de una Historia de este río)*, texto en el que Núñez traza un panorama de esas búsquedas desesperadas de El Dorado, de Manoa, la ciudad imperial de las torres de oro, a orillas del lago Parima, lugares fantásticos que tanto obsesionaron a conquistadores, colonizadores y viajeros por los reinos del Nuevo Mundo. Aún la visión de El Dorado, la certidumbre de su existencia va a estar presente en las discusiones del tribunal de arbitraje reunido en París en 1899 "para fallar en la controversia de límites de Venezuela con la Guayana Británica". Refiere Núñez cómo Juan Martínez, maestro de municiones de Diego de Ordaz testimonió haber entrado en Manoa: "Moribundo entregó a los frailes que rodeaban su lecho una relación exacta de su aventura y unas calabazas llenas de oro. Las últimas palabras del extraño relato se confundieron con las preces de los agonizantes recitadas por los frailes, una tarde tranquila, refrescada por la brisa que llegaba del mar y hacía oscilar la llama de los cirios" (Enrique Bernardo Núñez. *Orinoco (capítulo de una historia de este río)*, en edición conjunta con *Cubagua*, del Ministerio de Educación. 1947, p. 125-126).

90 *Ibid.*, p. 125.

posibilidad rasgada si se quiere por poderes foráneos (colonial y neocolonial) que nos han dominado, pero inherente de algún modo a nuestra condición latinoamericana, a nuestras raíces más puras y fuertes.

En *La Galera*... Revilla a pesar de las inmensas dificultades que trastocan su proyecto revolucionario persiste en su optimismo, en su arraigo al país, afirmado en una esperanza que para él brota de la tierra verde, "atalayada de serranías", en la que siente "la vida y el porvenir de su raza. (*La Galera*..., p. 239). Porque la utopía en Núñez es un más allá del oro, ese otro poder, que ya no dimana de una riqueza que puede ser efímera, sino de la secreta y persistente fuerza espiritual, cultural, de los hombres, de la tierra.

La sola visión del oro extravió a los conquistadores y colonizadores e igualmente habrá de borrar las huellas de los nuevos dominadores, de los nuevos usurpadores que se enmascaran en la tecnología, en el poder militar y comunicacional modernos. Más allá del oro, está en Núñez la invitación a conocer y a reinventar la vida en un continente habitado de sueños y maravillas. La invitación a ese otro viaje por una Latinoamérica aún por construir a la medida de nuestra imaginación y deseos.

> ...mientras el hombre avanza en su destino, como avanza el sol y su sistema hacia aquel punto misterioso y refulgente, su canto que participa del éxtasis y del fulgor de la estrella y tiene la celeste frescura del rocío y el secreto íntimo de la luz del trópico, continúa resonando idéntico allá en la verde celosía de los bosques y hace sangrar, herido, el arcano de la selva. (*La Galera*..., p. 167).

Discurso poético y discurso novelesco vuelven a dialogar en el contexto de una escritura dialógica que hace de la tensión plural, de la vocación polifónica de su estructura, uno de los rasgos caracterizadores de su modernidad.

9. A MANERA DE CONCLUSION

Es de rigor que un trabajo académico de esta naturaleza tenga sus conclusiones, pero la producción narrativa de Enrique Bernardo Núñez, incesantemente sugerente, abierta a múltiples lecturas, pareciera escapar a éstas o por lo menos a unas conclusiones únicas y definitivas. Estas son por lo tanto, unas conclusiones provisionales. Quedan muchos otros aspectos por analizar y sobre todo existen otras miradas críticas posibles que podrían aún ofrecer una visión más exacta y/o minuciosa.

En efecto, este asedio crítico nos ha confirmado nuestra intuición inicial: Enrique Bernardo Núñez es uno de los escritores de más alta jerarquía de la literatura venezolana. Jerarquía que está dada no sólo por el rigor, la exigencia y la trascendencia estética de su producción ficcional sino también por la solidez ética y por el profundo espíritu de crítica y de investigación o búsqueda que la anima. Una búsqueda no sólo técnica sino también ética, en el corazón y en los abismos de un país, y mucho más allá, de una identidad latinoamericana, continental. Todo ello para poder hablar bellamente de la esperanza, de la utopía, de ese otro poder que está en nuestro futuro. Porque en realidad toda la creación de Núñez, oscilando siempre alrededor de una problemática temporal, está comprometida con el destino de estas tierras americanas.

Pasado y presente no son sino formas, máscaras, vías de exploración y de acceso hacia ese inquietante enigma de nuestro futuro, hacia ese tiempo que desde la Conquista no ha podido *ser,* siempre intervenido, interrumpido, suerte de condenación de ese gran proyecto que ha sido, que es Latinoamérica, de sus mejores opciones. El presente es para Núñez una amenaza, un territorio que hay que defender a fuerza de imaginación, de arraigo a lo que hemos sido, a la tierra, a sus sueños.

La literatura es en este creador el espacio de esa batalla contra la condenación de que hemos sido objeto, de que podemos ser objeto, es el exorcismo que puede expulsar ese mal, sus fantasmas. Porque hay en efecto, en la obra de Núñez el sentimiento de que hemos sido desterrados del Paraíso, de que nuestro tiempo y espacio originales han sido quebrados, fragmentados. Por lo que es necesario, impostergable, reconquistar ese Paraíso, recuperar nuestro tiempo, nuestro lugar, la utopía que en ellos se cifraba. Nos queda la certeza a través de la lectura de Núñez de todo el tiempo como futuro, de toda la literatura como pasión. Porque aun cuando Núñez nos habla del pasado en *Cubagua* o en *Don Pablos en América* es del futuro que nos habla, de esa urgente necesidad de reordenar nuestro proyecto a partir de la imaginación.

Si Cubagua, la isla, es la metáfora de un origen primordial, sagrado, que fue hecho añicos por el poder imperial español, *La Galera de Tiberio* continúa esa búsqueda de lo que hemos sido y de lo que nos han impedido ser, a través de la imaginación y fascinación por nuevas formas narrativas, tempo-espaciales (cronotópicas), que es en el fondo una búsqueda, una seducción de una nueva opción de palabra, de poder. La constante del poder gravita siempre en esta ficción, como una especie de ángel dual, terrible, metamórfico, ligado a las oscuras aguas del deseo.

Vista en esta dimensión del poder, la utopía y lo sagrado, la obra de Núñez nos indica una extraordinaria coherencia. Esta estaría subrayada por esa obsesiva pasión de conocernos, de comprender nuestras realidades más íntimas o secretas, desde ese tiempo y espacio de poder que dibujan nuestros mitos y ritos hasta las formas y mecanismos de decisión y acción foráneos que han enajenado y deformado nuestra identidad. Ficción y ensayística se nos presentan por otra parte, en esta perspectiva, como dos vías de acceso, distintas pero complementarias, a ese país y continente profundo, plurales, a ese "secreto de la tierra" que no cesa de revelarse y de transfigurarse en sus páginas. Que está palpitando constantemente en esa elegante figuración del trópico que es su literatura, en la palabra de los ríos, de las leyendas, de los mitos, de las crónicas, de las historias orales, en todo ese imaginario onírico y poético que circula en su escritura múltiple y ascética.

Hemos querido ver la producción narrativa de Núñez en esta unidad y coherencia plural de todos sus textos, en esta difícil, minuciosa, atenta realización de cada una de sus ficciones, trabajadas con la pasión y la fina sensibilidad de un noble tallador de joyas. Y cada momento, cada pieza de esa totalidad textual nos ha revelado nuevos resplandores, la conquista de inéditos espacios de la palabra, de la poesía, del espíritu.

En este sentido pensamos que las jóvenes promociones de narradores, poetas, ensayistas venezolanos comienzan a descubrir en Núñez una de las opciones de escritura más densas y elaboradas con que cuenta nuestra más cercana tradición literaria. Una tradición, como lo hemos señalado antes, alterna, diferenciada de la tradición del realismo criollista o costumbrista; fundada en la crítica del realismo monológico, en la crítica poética del género, en la búsqueda y experimentación técnica, lingüística, formal.

Es a estas nuevas generaciones de lectores y de escritores, fatigados también de la monotonía y del academicismo literario, hacia las que se proyecta esta *escritura* poética de la novela que está en *Cubagua* o esta inquietante y extraña interrogación del futuro que está en *La Galera de Tiberio*. Formas que redescubren y re-inventan nuestra imagen en el tiempo, habitándola de un nuevo misterio, de un nuevo deseo de nombrar, de imaginar la vida.

Considerada en perspectiva, con la distancia que nos otorga el tiempo, los años que han transcurrido desde la publicación de su primera novela (*Sol Interior,* 1918) la producción de Núñez se nos presenta como una de las opciones más rigurosas y definidas de *escritura* novelesca con que irrumpimos en la modernidad literaria. Es toda una batalla, todo un ejercicio crítico del oficio de novelista lo que lo llevará desde esta primera novela hasta esas extraordinarias conquistas que son *Cubagua* y *La Galera de Tiberio.*

Ciertamente en *Sol Interior* pesa todavía demasiado la retórica modernista y el modelo de la novelística romántica-sentimental. Es la iniciación de un novelista que se sume aún en las descripciones líricas de la naturaleza, que no puede liberarse del torbellino melodramático de un romanticismo un tanto autobiográfico. En efecto todo pareciera indicar que existe mucho de la personalidad del joven Núñez de su época en ese

fervoroso personaje, a ratos trágico, errante, que es Armando Ibáñez.

Sin embargo, esta novela, a pesar de los defectos será decisiva para lo que posteriormente escribirá Núñez; hay en ella ya nombres de personajes, atmósferas narrativas y temáticas, indagaciones de historias, etc., que irán desplegando definiciones, hasta alcanzar su esplendor en los textos de madurez. Así, el "Viejo Federman", dueño de unos talleres metalúrgicos, padre de Martha, emparentado como se ve por su apellido, su procedencia, con los colonizadores alemanes, reaparecerá luego transmutado en otro rol en alguno de los relatos de *Don Pablos en América,* o en *Cubagua* (véase al extraño Leiziaga, desdoblado en el conde milanés Luis Lampugnano) o en *La Galera de Tiberio* (con el nombre y el papel de un historiador alemán, Herr Camphausen, quien enuncia una cuasi fantástica teoría de la Historia al interior de la novela misma). Es por esto que es necesario ver, estudiar la producción de Núñez como un proceso dialéctico de *escritura* en el que cada uno de los momentos de este proceso está en relación intertextual o intratextual con la totalidad.

Si hubo algún énfasis en el análisis de *Cubagua* es porque de algún modo en este texto cristaliza toda una práctica de escritura que partió de un libro de calidad muy irregular como *Sol Interior* pero que alcanza luego momentos de esplendorosa belleza. Pero queremos insistir, finalmente, en el sentido de continuidad que está detrás de toda la producción de Núñez. Una continuidad sostenida en el trabajo amoroso con la palabra y con los fantasmas de una tierra asumida como pasión vital. Hemos querido plantear esta visión de conjunto de su obra, para revelar críticamente esa secreta coherencia, esa unidad y continuidad en la ruptura, en la diversidad, que hace de todos sus textos un solo texto de plural y fascinante belleza y de su autor un clásico de nuestras letras.

Núñez, como en su respectivo momento Teresa de la Parra y más tarde Guillermo Meneses, funda desde esa difícil conquista del diálogo polifónico, textual, el otro proceso de nuestra narrativa, la tradición moderna, en cuyo ámbito la novela se vuelve *escritura,* metáfora, conciencia crítica, utopía de la Historia y de la forma.

10. APENDICE BIBLIOGRAFICO

BIBLIOGRAFIA DE ENRIQUE BERNARDO NUÑEZ

Cubagua. La Galera de Tiberio. Prólogo de Domingo Miliani. Casa de las Américas, La Habana, Cuba. 1978. 238 pp. Col. Literatura Latinoamericana.

Novelas y Ensayos. Compilación, prólogo y notas: Oswaldo Larrazábal Henríquez. Cronología y bibliografía: R. J. Lovera De-Sola. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1987. 350 pp.

Cubagua. Orinoco. (Capítulo de una Historia de este río). 3a. edición. Ed. Ministerio de Educación Nacional. Dirección de Cultura. Imprenta Nacional. Caracas. 1947. 143 pp. Col. Biblioteca Popular Venezolana. Nº 22.

Miranda o el tema de la libertad. Juan Francisco de León o el levantamiento contra la Compañía Guipuzcoana. Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos. Caracas. 1979. 106 pp. Col. Juan Rodríguez Nº 1.

Sol Interior. Tip. Americana. Caracas. 1918. 250 pp.

Don Pablos en América. (Tres relatos). Ed. Elite. Caracas. 1932. 75 pp.

Una ojeada al mapa de Venezuela. Ed. Elite. Caracas. 1939. 61 pp. Col. Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos Nº 11.

Después de Ayacucho. Tip. Vargas. Caracas. 1920. 189 pp. Col. Biblioteca Venezolana de El Universal.

Bajo el Samán. Tip. Vargas. Caracas. 1963. 190 pp. Col. Biblioteca Venezolana de Cultura.

Escritores Venezolanos. Ediciones del Rectorado. Universidad de Los Andes. Mérida. 1974. 219 pp.

La Tierra Roja y Heroica. (Ensayos Escogidos). Selección y Prólogo. Oswaldo Larrazábal Henríquez. Ed. Monte Avila. Caracas. 1971. Col. Temas Venezolanos.

Cubagua. Orinoco. Juicios sobre Historia de Venezuela. Tres Momentos en la Controversia de límites de Guayana. Prólogo: Pedro Beroes. Concejo Municipal del Distrito Federal. Caracas. 1976. 202 pp.
Viaje por el país de las máquinas. (Signos en el tiempo). Ed. Garrido. Caracas. 1954. 234 pp.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

AINSA, Fernando: *Los Buscadores de la Utopía. La significación Novelesca del Espacio Latinoamericano.* Monte Avila. Caracas. 1977. 429 pp. Col. Estudios.

ANDERSON IMBERT, Enrique: *El realismo mágico y otros ensayos.* Monte Avila. Caracas. 1976. 175 pp. Col. Estudios.

ARAUJO, Orlando: *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez.* Monte Avila. Caracas. 1980. 100 pp. Col. Biblioteca Popular. El Dorado.

ARMAS CHITTY, José A. de: *Historia ilustrada de Venezuela.* Tomo II. Descubrimiento y Pueblos de azar. Ed. Mediciencia. Caracas. 1986. 64 pp.

BAJTIN, Mijail: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la Renaissance.* Trad. del ruso André Robel. Ed. Gallimard. Poitiers. 1978. 471 pp. Col. Bibliothèque des Idées.

BARTHES, Roland: *Essais Critiques.* Ed. du Seuil. Paris. 1964. 276 pp. Col. Points.

BARTHES, R. y SEBAG, G.: *Del mito a la ciencia* (Mythologies). Presentación y traducción: Jeannette Abouhamad. Ed. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. División de Publicaciones. Caracas. 1972. 106 pp.

BENZONI, Jerónimo: *Historia del Nuevo Mundo en Descubrimiento y Conquista de Venezuela.* (Textos Históricos Contemporáneos y Documentos Fundamentales). Ed. Academia Nacional de la Historia. Caracas. 1962. Col. Fuentes para el estudio de la Historia Colonial de Venezuela.

BRAVO, Víctor: *Magias y Maravillas en el continente literario.* Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso. La Casa de Bello. Caracas. 1988. 255 pp.

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario: *Tapices de Historia Patria* (Ensayos de una morfología de la cultura colonial). 5a. edición. Caracas. 1982. (Sin indicación de la editorial).

CANETTI, Elías: *Masa y Poder*. Trad. Horst Vogel. Ed. Muchnik. 2a. edición. Barcelona (España). 1981. 492 pp.

———————: *La conciencia de las palabras*. Trad. Juan José del Solar. 2a. edición. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1982. 366 pp. Col. Popular. Nº 218.

CARPENTIER, Alejo: "Prólogo". En *El Reino de Este Mundo*. Estudio preliminar de Florinda Friedmann. Ed. Librería del Colegio Buenos Aires. 1975. Col. Narradores de Nuestro Mundo. 168 pp.

CASAS DE FAUNCE, María: *La novela picaresca latinoamericana*. Ed. Planeta. Universidad de Puerto Rico. Madrid. 1977. 242 pp.

CASTELLANOS, Juan: *Elogio de las Islas Orientales*. Monte Avila. Caracas. 1971. 292 pp. Col. Biblioteca Popular El Dorado.

CASTRO, José Antonio: *Narrativa modernista y concepción del Mundo*. Ed. Centro de Estudios Literarios. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia. Maracaibo. 1973. 183 pp.

CASSIRER, Ernst: *Antropología Filosófica*. Introducción a una filosofía de la cultura. Trad. Eugenio Imaz. 2a. edición. Fondo de Cultura Económica. México. 1974. 334 pp. Col. Popular Nº 41.

CHIAMPI, Irlemar: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Trad. Agustín Martínez y M. Russotto. Monte Avila. Caracas. 1983. 236 pp. Col. Estudios.

ELIADE, Mircea: *Lo Sagrado y lo Profano*. Trad. Luis Gil. 2a. edición. Ed. Guadarrama. Madrid. 1973. 185 pp. Col. Universitaria de Bolsillo Punto Omega, Nº 2.

———————: *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. 6a. edición. Ed. Alianza Emecé. Barcelona (España). 1985. 170 pp. Col. El Libro de Bolsillo.

FOUCAULT, Michel: *Microfísica del poder*. Trad. Julia Valera y Fernando Alvarez. 2a. edición. Ediciones de la Piqueta. Madrid. 1979. 189 pp. Col. Genealogía del poder.

FREEDMAN, Ralph: *La novela lírica. H. Hesse, A. Gide y V. Woolf*. Trad. José Manuel Llorca. Ed. Barral. 1972. 358 pp. Col. Breve Biblioteca de Repuesta.

FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. 5a. edición. Ed. Joaquín Mortiz. México. 1976. 98 pp. Col. Cuadernos de Joaquín Mortiz.

HUIZINGA, Johan: *El concepto de la historia*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1977.

JAULIN, Robert (Compilador): *La Descivilización. Política y Práctica del Etnocidio*. Trad. Federico Sánchez Ventura. Ed. Nueva Imagen. México. 1979. 127 pp.

JESI, Furio: *Literatura y mito.* Trad. Antonio Pigrau R. Ed. Barral. Barcelona (España). 1972. 263 pp. Col. Breve Biblioteca de Respuesta Nº 34.

KRISTEVA, Julia: *Polylogue.* Ed. du Seuil. Paris. 1977. 529 pp. Col. Tel Quel.

————: *Recherches pour une semanalyse.* Ed. du Seuil. Paris. 1969. 380 pp.

LAFAYE, Jacques: *Mesías, cruzadas, utopías. El Judeo cristianismo en las sociedades ibéricas.* Trad. Juan José Utrilla. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1984. 210 pp. Sección: Obras de Historia.

LARRAZABAL HENRIQUEZ, Oswaldo: *Historia y Crítica de la novela venezolana del siglo XIX.* Edición del Instituto de Investigaciones Literarias y del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1980. 303 pp.

————: "Prólogo" en Enrique Bernardo Núñez. *Novelas y Ensayos.* Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1987. XXXVIII pp.

LEVI-STRAUSS, Claude: *Antropología Estructural.* Trad. Eliseo Veron. 6a. edición. Ed. Universitaria. Buenos Aires. 1976. 371 pp. Col. Manuales.

————: *Palabra Dada.* Trad. Juan Bravo Castillo. Ed. Espasa-Calpe. Madrid. 1984. 254 pp. Col. Espasa - Mañana.

LEZAMA LIMA, José: *Imagen y posibilidad.* Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. Ed. Letras Cubanas. Ciudad de La Habana. Cuba. 1981. 203 pp. Col. Crítica.

LISCANO, Juan: *Panorama de la literatura venezolana actual.* Ed. Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos. Publicaciones Españolas. Caracas. 1973. 414 pp.

LOTMAN, Yuri: *Estética y Semiótica del Cine.* Trad. José Fernández Sánchez. Ed. Gustavo Gili. Barcelona (España). 1979. 153 pp. Col. Punto y Línea.

MARQUEZ RODRIGUEZ, Alexis: *Acción y Pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos.* Ed. Academia Nacional de la Historia. Caracas. 1985. Col. El Libro Menor Nº 83. 246 pp.

MIRANDA, Julio: *Proceso a la narrativa venezolana.* Ed. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1975. 270 pp. Col. Temas. Nº 64.

MORO, CAMPANELLA, BACON: *Utopías del Renacimiento.* Estudio preliminar de Eugenio Imaz. 3a. edición. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1941. 273 pp. Col. Popular.

NEUSUSS, Arnhelm: *Utopía.* Trad. María Nella. Ed. Barral. Barcelona. (España). 1971. 245 pp. Col. Breve Biblioteca de Reforma. Nº 2.

OLIVARES, Jorge: *La novela decadente en Venezuela.* Ed. Armitano. Caracas. 1984. 261 pp.

ORIHUELA, Augusto Germán: "Prólogo" a Enrique Bernardo Núñez. *La Galera de Tiberio.* Ed. Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1967. 11-23 pp.

OSORIO, Nelson: *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela.* (Antecedentes-documentos). Ed. Biblioteca Academia Nacional de la Historia. Caracas. 1985. 439 pp. Col. Estudios, Monografías y Ensayos.

PARDO, Isaac J.: *Fuegos bajo el agua. La invención de Utopía.* Ed. Fundación La Casa de Bello. Caracas. 1983. 800 pp.

————: *Esta Tierra de Gracia.* Imagen de Venezuela en el Siglo XVI. 2a. edición. Ed. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes. Dpto. de Publicaciones. Caracas. 1965. 384 pp.

PASTOR, Beatriz: *Discurso narrativo de la conquista de América.* Edit. Casa de las Américas. La Habana. Cuba. 1983. Premio Casa de las Américas (Ensayos). 570 pp.

PAZ, Octavio: *Pasión crítica.* (Entrevistas). Prólogo, selección y notas: Hugo J. Verani. Ed. Seix Barral. Col. Biblioteca Breve. 1985. Barcelona. (España). 270 pp.

PEREZ RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos.* Las ciencias y las artes en su expresión figurada. Ed. Tecnos. 2a. edición. Madrid. 1971. 427 pp.

RAMA, Angel: *Los dictadores latinoamericanos.* Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1976. 63 pp. Col. Testimonios del Fondo.

RAMIREZ, Pedro: *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez.* Ed. Gredos. Madrid. 1978. 217 pp. Col. Biblioteca Románica Hispánica.

RATCLIFF, Dilwyn: *La prosa de ficción en Venezuela.* Trad. Rafael Di Prisco. Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1966. 533 pp. Col. Avance. Nº 14.

RODRIGUEZ V., Hugo, CARPENTIER, Alejo, RODRIGUEZ MONEGAL, Emir y otros: *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana.* Coloquio de Yale. Compilación y prólogo de Roberto González E. Ed. Monte Avila. Caracas. 1985. 408 pp. Col. Estudios.

ROJAS, Arístides: *Humboldtianas.* Tomo I. Ed. Ministerio de Educación-Ipas-ME. Caracas. 1984. 205 pp. Col. Biblioteca Básica Venezolana. Nº 4.

SERVIER, Jean: *Historia de la Utopía*. Trad. Pierre de Place. Ed. Monte Avila. Caracas. 1969. 272 pp. Col. Prisma.

TODOROV, Tzvetan: *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Ed. du Seuil. Paris. 1982. 279 pp.

TRIAS, Eugenio: *Meditación sobre el poder*. Ed. Anagrama. Barcelona (España). 1979. 169 pp.

URBINA T., Violeta: *Cubagua: El tiempo entre textos*. Tesis presentada a la Universidad Simón Bolívar para optar al título de Magister en Literatura Latinoamericana. 1985. Inédito.

USLAR PIETRI, Arturo: *Letras y Hombres de Venezuela*. 4a. edición. Ed. Mediterráneo. Madrid. 1978. 345 pp. Col. de Bolsillo Edime.

——————: *Godos, Insurgentes y visionarios*. Ed. Seix Barral. Barcelona (España). 1986. pp?

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS Y HEMEROGRAFICAS SOBRE ENRIQUE BERNARDO NUÑEZ

1. ARMAS ALFONZO, Alfredo: "Enrique Bernardo Núñez" en revista *Imagen* Nº 16. Caracas. 2-9 octubre 1971.

   Son breves palabras de homenaje y admiración a la figura y obra de Enrique Bernardo Núñez, calificado por Armas Alfonzo de "cronista de una utopía".

2. BERMUDEZ, Manuel: "Notas" en revista *Actual Nº 2*, Universidad de Los Andes. Mayo-Agosto 1968, año I.

   Es una nota bibliográfica sobre *La Galera de Tiberio* en la cual Bermúdez desliza algunas observaciones críticas en torno a la problemática del tiempo y su configuración narrativa en este texto.

3. CARRERA, Gustavo Luis: *La novela del Petróleo en Venezuela*.

   Carrera se refiere brevemente en este libro a la presencia del tema del Petróleo en *Cubagua*. Ver p. 16 y 17.

4. FAUQUIE, Rafael: "La vanguardia, la historia y *Cubagua*", en *Espacio Disperso*. Ed. Academia Nacional de la Historia. Caracas. 1983. Col. El Libro Menor Nº 42. 195 pp.

   En este ensayo Fauquié ubica en el contexto de las búsquedas literarias del grupo del 18 y de la generación del 28 esa "expresión fundamental de una nueva narrativa que es *Cubagua*, corporeidad de amplios segmentos de la escritura vanguardista".

5. GIORDANO, Victoria y SEQUERA, M.: "*Cubagua*: La búsqueda de una forma", en *Folios,* Nos. 11-12. Revista de Monte Avila Editores. Caracas.

Se nos señala cómo la forma en *Cubagua* aparece en su nueva concepción en tanto que necesidad de Núñez de re-pensar el país. Una forma que propone un nuevo discurso ya no fundado en la anécdota "sino más bien en las tensiones interiores provocadas por un material inconsciente, en donde la imagen surge como imposibilidad".

6. GONZALEZ, Beatriz: "Reseña crítica a la edición cubana de *La Galera de Tiberio* y de *Cubagua*", en *Actualidades,* Nº 6. Revista del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Caracas. 1980-1982.

González, a propósito de esta edición cubana, señala el carácter renovador de estos textos de Núñez, en los que según ella se destaca la recurrencia al elemento mítico y a elementos de la intra-historia.

7. GUERRERO, Luis Beltrán: "Enrique Bernardo Núñez" y "Cubagua". "Los cantores primitivos", en *Región y Patria.* Ed. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela. Caracas. 1985.

En estos trabajos Guerrero se refiere al hecho de la elaboración de *Cubagua* en Margarita, donde Núñez divisó la figura de Nila Cálice "entre recaudadores de impuestos reales a las perlas, entre negreros,. . . entre conquistadores rudos y analfabetas y entre conquistadores poetas. Igualmente se refiere este erudito a la historia de Cubagua, ese "estéril islote que conoció el esplendor de una gran riqueza perlífera hacia la primera mitad del siglo XVI pero que ya "en diciembre de 1544 huracán y aguacero le dan el primer golpe de gracia para su destrucción". Para Guerrero en Cubagua nace nuestra historia literaria ya que "sobre la ciudad abandonada y en un "alto pilar de la ribera", fueron grabadas las primeras estrofas escritas en tierras de Venezuela de que se tenga conocimiento los cuales junta Jorge de Herrera. . . al sentir de las coplas de Jorge Manrique.

8. Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres". *Diccionario General de la Literatura Venezolana.* Tomo II. Ed. Venezolana Consejo de Fomento. Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes. Mérida 1987. Libros de la U.L.A. Col. Ciencias Sociales. Serie Letras.

La ficha bio-bibliográfica de Enrique Bernardo Núñez indica importantes datos en torno a las diversas actividades en que se desempeñó Núñez: escritor, periodista, cronista, diplomático. Como periodista o ensayista se señalan sus asiduas colaboraciones en los diarios *El Imparcial, El Nuevo Diario, La Esfera, El Universal, El Heraldo, Rojo y Negro, El Nacional* y en revistas como *Billiken, Actualidades* y *Elite*. Se hace mención igualmente a sus funciones como diplomático en La Habana, Bogotá y a su trabajo como cronista de la ciudad de Caracas en dos oportunidades.
En cuanto a su trabajo como escritor el *Diccionario*... cita un breve fragmento del trabajo crítico de Oswaldo Larrazábal (*Enrique Bernardo Núñez*. Ed. U.C.V.) es el que hace un recorrido por su obra narrativa destacándose la importancia de *Cubagua* y el interés que en ella concede Núñez al juego del tiempo y de lo irreal.

9. LIZARDO, Pedro Francisco: "El cronista y la ciudad" y "Enrique Bernardo Núñez en su punto y hora", en *Explicación y elogio de la ciudad creadora*. Ed. Academia Nacional de la Historia. Caracas. 1984. Col. El Libro Menor. Nº 50. 256 pp.

   Son palabras de homenaje a Enrique Bernardo Núñez en las que se deja sentir el afecto por su obra. Este libro presenta trabajos sobre su figura y su producción intelectual. En el primero de ellos Lizardo se refiere a sus artículos periodísticos en los que trató sobre gentes, cosas, sucesos, realidades de Valencia, su ciudad natal. "En ellos —dice Lizardo— se ofrece toda clase de información sobre la ciudad, su destino, su quehacer cotidiano. Se observa, una investigación de primera mano y un rigor documental específico" (p. 107). En "Enrique Bernardo Núñez en su punto y hora" Lizardo se acerca al trabajo de Núñez como periodista, señalando que éste "hizo de la actividad periodística una forma de interpretar y mantener viva la imagen del país" (p. 243). Un país en el que —según Lizardo— Núñez es "un olvidado más" (p. 245).

10. MENESES, Guillermo: "Enrique Bernardo Núñez", en *El Nacional*. Caracas. 3 de noviembre de 1964.

    Es un comentario elogioso sobre la trayectoria vital e intelectual de Enrique Bernardo Núñez. Meneses apunta hacia la relevancia y dignidad que en el Núñez cronista adquirió el concepto de tradición y cómo el novelista que él era, supo discernir, apoyándose en su capacidad de investigación y en su intuición, "los auténticos valores que

forman la tradición, de los adornos y periquetas cuya frívola candela engaña a los menos avisados".

11. MEDINA, José Ramón: *50 años de literatura venezolana.* Ed. Monte Avila. Caracas. 1979. 319 pp. Col. Prisma.

    Medina ubica a Núñez en el contexto de las "nuevas experiencias" narrativas que suceden al modernismo. En el terreno del ensayo lo caracteriza un 'espíritu penetrante y denso en el examen de los problemas culturales e históricos de la Nación" (p. 193). Lamentablemente Medina incurre en error al señalar a *Cubagua* como "su primera obra novelística... anuncio de un temperamento narrativo de grandes posibilidades" (p. 194).

12. MUJICA, Héctor: *Como a nuestro parecer.* Ed. Academia Nacional de la Historia. Caracas. 1984. Col. El Libro Menor.

    Se trata de una breve semblanza afectuosa de Enrique Bernardo Núñez a partir del conocimiento personal que Mujica tuvo de él.

13. MILIANI, Domingo: "La Galera de Tiberio. Sinopsis para una interpretación", en revista *Imagen,* Nº 16, 29 de octubre de 1971. Caracas. Incluido posteriormente en *Prueba de fuego.* Ed. Monte Avila. Caracas. 1973. 162 pp. Col. El Dorado.

    Miliani hace un detenido estudio interpretativo de *La Galera de Tiberio.* considerándola estructuralmente en tres niveles de organización: fantástico, mítico y realista-objetivo. Estos niveles —según Miliani— "se alternan y llegan a confundirse en el desarrollo del discurso narrativo".

14. SEIJAS, Héctor: "Fragmentos sobre Enrique Bernardo Núñez", en revista *Imagen,* Nº 100 - 33. Septiembre 1987. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas, p. 40-42.

    Seijas propone un acercamiento a *Cubagua* a partir de la novedosa concepción de la novela de Núñez, de las relaciones de ésta con la historia y a partir sobre todo, del profundo substrato precolombino que alimenta su estética. "Una lectura en filigrana de *Cubagua* resalta el mito del Dorado, el mito de Amalivaca, la leyenda del Tirano, la figura de Diana y su epifanía en un escenario americano".

15. SUBERO, Efraín (coordinador): *Contribución a la bibliografía de Enrique Bernardo Núñez.* Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de Humanidades. Escuela de Letras. Edición de la Gobernación del Distrito Federal. 1970. Col. Bibliografías.

Se trata de una investigación bibliográfica y hemerográfica de la producción intelectual de Núñez y de la crítica sobre su obra realizada por los alumnos Hilda Galán, Miren Calvo, Marisol Pons y Leida Chávez, del Seminario de Literatura Venezolana de la Escuela de Letras de la Universidad Católica, dirigido por el Prof. Efraín Subero. Da cuenta de los trabajos sobre Núñez publicados hasta el año 1966.

HEMEROGRAFIA

ALFONZO, Rafael y otros: "La ilusión de una escritura perfecta" (Opiniones sobre *Cubagua*), en "Papel Literario" de *El Nacional,* 30 de agosto de 1987. Caracas.

GONZALEZ ECHEVERRIA: "Isla a su vuelo fugitiva", en *Revista Iberoamericana.* Nº 86. Enero-Marzo. 1974. Universidad de Pittsburg. EE.UU.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael: "América sin realismos mágicos", en revista *Quimera.* Nos. 46-47. Barcelona (España). Montesinos Editor.

LASARTE, Francisco J.: "Notas para una relectura de *Después de Ayacucho".* Intervención en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Caracas. Octubre. 1984. Inédito. (Copia mimeografiada).

LEVI-STRAUSS, Claude: "Quand le mythe devient histoire", en revista *Magazine Litteraire.* Nº 23. Octubre 1985. Paris. (Francia).

MARTINEZ, Tomás Eloy: "La batalla de las versiones narrativas", en "Papel Literario" de *El Nacional,* 16-11-1986. Caracas.

—————: "La novela de los años 70. Lo imaginario y la historia", en "Papel Literario" de *El Nacional,* 02-11-1986. Caracas.

MEDINA, José Ramón: "Enrique Bernardo Núñez, algo más que un cronista", en *El Nacional,* 3-6-1987. Caracas.

PEREZ HUGGINS, Argenis: "Don Paco de Lareda, héroe grotesco", en revista *Imagen.* Nos. 99-100. Caracas. Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

RULFO, Juan: "Rulfo y el Realismo Mágico". Entrevista a Juan Rulfo por Román Semsel en revista *Plural*. Nº 57. México.

SUCRE, Guillermo: "Un escritor más allá de la letra", en revista *Crónica de Caracas*. Nº 62. Caracas.

TOVAR, Aura de: "Notas sobre Enrique Bernardo Núñez: Teórico y renovador de la novelística venezolana", en revista *Letras*. Nos. 34-35. Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Octubre-Diciembre 1976. Enero-Marzo 1977.

VILANOVA, Angel: "Para una lectura crítica de *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez", en revista *Escritura*. Teoría y Crítica Literarias. Nº 16. Año VIII. Caracas. Julio-Diciembre 1983.

INDICE

COLECCION ZONA TORRIDA

Volúmenes publicados:

1. Rafael Angel Insausti: *Obras*. Vol. 1. Prólogo de Eugenio Montejo.
2. Rafael Angel Insausti: *Obras. Textos inéditos*. Vol. 2.
3. Vicente Gerbasi: *La rama del relámpago*. Prólogo de Oscar Sambrano Urdaneta.
4. Varios: *Estudios sobre la fonología del español del Caribe*. Compilación de Rafael A. Núñez Cedeño, Iraset Páez Urdaneta y Jorge M. Guitart.
5. Pedro Sotillo: *Obra literaria*. Prólogo de Fernando Paz Castillo.
6. Varios: *El ensayo literario en Venezuela. Siglo XX* (*Antología*). Tomo I. Compilación, prólogo y notas de Gabriel Jiménez Emán.
7. Varios: *El ensayo literario en Venezuela. Siglo XX* (*Antología*). Tomo II. Compilación, prólogo y notas de Gabriel Jiménez Emán.
8. Luis Bruzual: *Significación de la revista* Contrapunto (*1948-1950*). Preliminar de Oscar Sambrano Urdaneta. Prólogo de José Ramón Medina.
9. Manuel Díaz Rodríguez: *Desde el silencio*. Preliminar de Amado Nervo. Compilación y notas de Rafael Angel Insausti. Cronología de María Beatriz Medina. Bibliografía de Horacio Jorge Becco.
10. Víctor Bravo: *Magias y maravillas en el continente literario: para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*.
11. Rafael Angel Rivas Dugarte: *Fuentes documentales para el estudio de Andrés Eloy Blanco (1897-1955)*.
12. Laura Febres: *Pedro Henríquez Ureña. Crítico de América*.
13. Salvador Tenreiro: *El poema plural. Notas sobre poesía contemporánea*.
14. Douglas Bohórquez Rincón: *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*.

Este libro, en edición de 1.000 ejemplares, se terminó de imprimir en Caracas, Venezuela, en los Talleres de Anauco Ediciones, C. A., en el mes de octubre de mil novecientos noventa